



UNIVERSIDAD TÉCNICA PARTICULAR DE LOJA

La Universidad Católica de Loja

ÁREA SOCIO HUMANÍSTICA

TITULACIÓN DE MAGÍSTER EN LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL

Humor e intertextualidad en la obra para títeres “El rey Hermosillo, el del calzoncillo amarillo”, del grupo La Rana Sabia.

TRABAJO DE FIN DE MAESTRÍA

AUTORA: Ponce Naranjo, Genoveva Verónica

DIRECTORA: Jarrín Machuca, María Verónica, Mgs.

CENTRO UNIVERSITARIO: RIOBAMBA

2014

APROBACIÓN DEL DIRECTOR DEL TRABAJO DE FIN DE MAESTRÍA

Magíster.

María Verónica Jarrín Machuca.

DOCENTE DE LA TITULACIÓN

De mi consideración:

El presente trabajo de fin de maestría, denominado: “**Humor e intertextualidad en la obra para títeres *El rey Hermosillo, el del calzoncillo amarillo*, del grupo La Rana Sabia**”, realizado por **Genoveva Verónica Ponce Naranjo**, ha sido orientado y revisado durante su ejecución, por cuanto se aprueba la presentación del mismo.

Loja, febrero 26 de 2014

f)

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y CESIÓN DE DERECHOS

“Yo, Genoveva Verónica Ponce Naranjo, declaro ser autora del presente trabajo de fin de maestría: **“Humor e intertextualidad en la obra para títeres *El rey Hermosillo, el del calzoncillo amarillo, del grupo La Rana Sabia*”**, de la Titulación Maestría en Literatura Infantil y Juvenil, siendo **María Verónica Jarrín Machuca**, directora del presente trabajo; y eximo expresamente a la Universidad Técnica Particular de Loja y a sus representantes legales de posibles reclamos o acciones legales. Además certifico que las ideas, concepto, procedimientos y resultados vertidos en el presente trabajo investigativo, son de mi exclusiva responsabilidad.

Adicionalmente declaro conocer y aceptar la disposición del Art. 67 del Estatuto Orgánico de la Universidad Técnica Particular de Loja que en su parte pertinente textualmente dice: “Forman parte del patrimonio de la Universidad la propiedad intelectual de investigaciones, trabajos científicos o técnicos y tesis de grado que se realicen a través, o con el apoyo financiero, académico o institucional (operativo) de la Universidad”

f:

Autora: Genoveva Verónica Ponce Naranjo

Cédula: 0602737009

DEDICATORIA

Para quien me enseñó el valor de la lectura... Mi padre.

Para quien me endulzó el oído con poesías... Mi madre.

Para quien me demostró que hay historias mágicas... Mi esposo.

Para quienes impulsan mis proyectos... Mis hermanas.

Para quien envía sus bendiciones cada mañana... Mi abuela.

Para quienes son permanencia, lealtad, apoyo y solidaridad... Mis amigos

Y para quienes son vínculo, presencia y memoria... Mis hijas.

Genoveva Ponce

AGRADECIMIENTO

A los maestros de este programa; maravillosas personas, profesionales a carta cabal, escritores formidables y referentes académicos.

Al grupo Rana Sabia. Gracias infinitas a Fernando Moncayo y Claudia Monsalve... Por su experiencia, aporte y quijotismo.

A la directora de este trabajo. Gratitud imperecedera por su nobleza, su generosidad intelectual y su compromiso académico.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

CARÁTULA.....	i
APROBACIÓN DEL DIRECTOR DE TRABAJO DE FIN DE MAESTRÍA.....	ii
DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y CESIÓN DE DERECHOS.....	iii
DEDICATORIA.....	iv
AGRADECIMIENTO.....	v
ÍNDICE DE CONTENIDOS	vi
RESUMEN.....	1
ABSTRACT.....	2
INTRODUCCIÓN.....	3
CAPÍTULO 1 MARCO TEÓRICO.....	5
1.1. La Literatura infantil.....	6
1.2. Teatro para niños en Ecuador	8
1.2.1. Las obras para títeres	10
1.3. El humor.....	14
1.3.1. Recursos del humor.....	17
1.3.2. El humor en la comedia.....	27
1.4. La intertextualidad.....	29
1.4.1. Clases de intertextualidad.....	31
1.5. Consideraciones para análisis de obras literarias infantiles.....	34
CAPÍTULO 2 MARCO METODOLÓGICO.....	38
2.1. Metodología.....	39
CAPÍTULO 3 ANÁLISIS DE LA OBRA PARA TÍTERES “EL REY HERMOSILLO”.....	41
3.1. Indagación del contexto del grupo La Rana Sabia	42
3.2. Lectura de libretos para lograr ideas globales sobre el grupo.....	44
3.3. Describir la estructura básica de la obra seleccionada	48
3.4. Análisis del humor y la intertextualidad de la obra “El rey Hermosillo” a partir de lexías.....	48
3.5. Apuntes finales sobre las condiciones artísticas de la obra “El Rey Hermosillo”	57
CONCLUSIONES.....	60

RECOMENDACIONES.....	62
BIBLIOGRAFÍA.....	63
ANEXOS.....	67

RESUMEN

Aproximarnos a la literatura infantil, incluye la necesidad de investigar sobre obras y autores ecuatorianos; así, el Grupo Rana Sabia, integrado por Claudia Monsalve y Fernando Moncayo, es un referente del género dramático para niños. Claudia Monsalve da vida a personajes y escenarios; en tanto, Moncayo presenta agudas críticas. “El rey Hermosillo”, no es una excepción, y consigue su objetivo a través del uso acertado de recursos de humor y rasgos intertextuales.

El trabajo está solventado con referencias teóricas, criterios de expertos y aportes personales; en tanto, el análisis consistió en indagar el contexto del grupo, recopilar y leer algunos libretos; posteriormente, seleccionar una obra, describir la estructura básica de la acción; analizar a partir de ellas el humor y la intertextualidad del texto y el paratexto.

Las conclusiones ratifican las condiciones artísticas de la obra “El Rey Hermosillo”, a partir de la intertextualidad y el humor; mientras las recomendaciones tienen como finalidad primordial, exhortar la creación, publicación y difusión de textos para títeres.

Palabras claves: literatura infantil, títeres, humor, intertextualidad, texto, paratexto, análisis.

ABSTRACT

Approach the children`s literature includes the need research the works and (authors) written Ecuadorians, so to the “RanaSabia” group, integrate by Claudia Monsalve and Fernando Moncayo is a point of reference of drama for children.

Claudia Monsalve to gives life the personages and stage; meanwhile, Moncayo present to sharp criticism. “King Hermosillo” it`s not exceptionand achieves it`s goal through the use accurate the humor review and intertextual features.

Work is solved with theory references, expert judgmentand personal contributions, so that, the analysis was to investigate the context of the group, collect and read some scripts, then select a work, describe the basic structure of the action, to analyse since “lexias” the humor and intertextuality the text and to text.

The Conclusions ratify the art condition in the “King Hermosillo” work, beginning with the intertextuality and the humor; while the recommendations have the primary purpose, encourage the publication and dissemination of texts for puppet show.

Keywords: children`s literature, puppets (show), humor, intertextuality, text, to text, analysis

INTRODUCCIÓN

El público infantil ve en las obras de títeres, una forma de representación dramática distinta, porque los personajes no son personas de carne y hueso, sino muñecos que se manifiestan; muñecos con rasgos particulares; razón poderosa para que a pesar del declive en la producción de obras líricas y dramáticas infantiles, las obras de títeres sigan vigentes.

Hay dos aspectos que fueron asumidos dentro de la problemática relacionada a las obras para títeres destinadas para niños; el riesgo de no haber sido publicadas; y los escasos estudios que existen sobre ellas; que se convirtieron en motivos primordiales para la investigación.

En este marco, planteé como objetivo general, identificar el humor y la intertextualidad como rasgos literarios en la obra para títeres del grupo La Rana Sabia, para apreciar su aporte en la literatura infantil ecuatoriana; para el efecto, se recopilaron teorías vinculadas al humor e intertextualidad en las obras literarias. Además, seleccioné la obra "*El Rey Hermosillo*", a la par de conocer preferencias lectoras, experiencias y formación de Fernando Moncayo, quien es el libretista; asimismo, conocer el trabajo de Claudia Monsalve, creadora del escenario y la elaboración de títeres; para reconocer los motivos de su humor e intertextualidad.

Los objetivos fueron cumplidos; ya que, en la obra seleccionada del grupo Rana se identificaron como rasgos literarios, tanto el humor como la intertextualidad; asimismo la ejecución estuvo marcada por los objetivos específicos, vinculados de manera directa, con la recopilación de información y el análisis de la obra en mención, concluyendo que ella, se constituye en un aporte a la literatura infantil.

Ejecutar este trabajo mereció una investigación literaria de corte cualitativo, que implicó estudios bibliográficos. El trabajo resultó revelador y de impacto, porque la obra escogida a pesar de haber sido presentada en varias ocasiones, no ha sido publicada ni analizada; y en ella se reconoció humor e intertextualidad, que implicó un acercamiento al grupo que por más de cuarenta años está consagrado a tan noble trabajo; pero además, un registro sobre este género tan poco estudiado, sumando además consideraciones sobre obras para títeres como obras literarias.

El trabajo fue posible gracias a la predisposición del grupo La Rana Sabia; que permitió el texto completo de la obra analizada y la recopilación de información pertinente. Asimismo, la apertura

de Daniel Alcoleas y Anita Escobar, artistas vinculados al teatro de títeres en Ecuador y el trabajo coordinado con la directora del trabajo de fin de maestría, fueron significativos. En tanto, los mayores inconvenientes fueron, los continuos traslados a la ciudad de Quito para recoger datos y la escasa bibliografía vinculada al tema.

La originalidad de este estudio radicó en que la obra seleccionada pertenece al género dramático, que es un territorio poco cultivado en las investigaciones sobre literatura en nuestro país; añadiendo que la obra no ha sido analizada. La investigación fue factible gracias las sugerencias pertinentes de la directora, la predisposición que demostraron los integrantes del grupo escogido y los expertos vinculados al trabajo sobre títeres en Ecuador.

El primer capítulo corresponde al marco teórico, en él se destacan algunos temas: la literatura infantil, caso Ecuador; un breve panorama del teatro infantil, enfatizando sobre las obras de títeres; el humor y sus recursos; la intertextualidad y sus clases; para culminar con las consideraciones para el análisis de las obras literarias infantiles.

El segundo capítulo refiere sobre la metodología desarrollada, en el que constan la clase de investigación, los métodos, técnicas, el tipo de estudio, enfoque, y el proceso que fue la columna vertebral del tercer capítulo, que es el análisis mismo de la obra seleccionada, *“El rey Hermosillo”*.

El trabajo se cierra con las conclusiones y recomendaciones; las que merecen analizarse para futuras aportaciones tanto para la producción, análisis e investigación de nuevas obras y autores en este género, que sin lugar a dudas, es un referente que necesita registrarse para evitar el riesgo de perderse en el tiempo; pues muchas de ellas no tienen registros impresos.

El trabajo está respaldado con la bibliografía, las referencias electrónicas y anexos que se corresponden a documentos recopilados y evidencias de la investigación.

CAPÍTULO 1
MARCO TEÓRICO

1.1 La literatura infantil.

“El títere es una metáfora en el teatro. En la síntesis de los muñecos se puede hacer una parábola de la vida y expresar los sentimientos básicos de amor, celos, muerte, enojo, amistad, etc...”

Sergei Obraztsov

Hablar de la literatura infantil es hablar del acercamiento a ese mundo incomparable de historias, de poesías, de textos dramáticos que nos acercan al mundo de los niños, que no es un mundo limitado; mucho más, cuando ellos se enfrentan a fenómenos como: la globalización, el poder mediático, la guerra, el desarrollo de las tecnologías de información; que sin duda, han extendido la cantidad de temas que pueden abordarse, los que se ubican tanto en la fantasía como en la realidad.

La literatura infantil es una literatura fundada en la lectura, que la ubica claramente como fuente de conocimiento y gozo inigualable; “no es la que se escribe para niños, sino la que los niños hacen suya” (Aguilar, 2010).

La literatura infantil debe apreciarse fuera del encasillamiento de a quién va dirigida, o de quien la escribió, para evitar caer en la trampa del mercado que oferta a ciertos “autores infantiles reconocidos”. Apreciarla conlleva la responsabilidad de no segmentar temas que pueden dejarnos caer en juegos de las razones políticas, sociales, religiosas o de marketing de nuestro entorno. Parafraseando a María Teresa Andruetto (2009), categorizar la literatura como infantil es un riesgo; porque la calidad es la que posibilita que un texto agrade, que atraiga a niños y jóvenes. “La literatura infantil debemos apreciarla en cuando a ‘literatura’, despojada de su adjetivo ‘infantil’.”

La literatura debe converger entre varios personajes, quienes investigan, quienes escriben, los críticos, los lectores, los promotores, los mediadores, los editores. Todos debemos asumir la tarea que vaya más allá de adjetivar a la literatura, en una construcción social que permita apreciar sin etiquetas, pues es ella sola, la literatura, la literatura de calidad, la que nos conduce a formar lectores, construye puentes, mucho más, cuando se une con la infancia y en esa relación, valora a ese niño que habita en cada ser humano y posibilita el disfrute, los espacios, los tiempos en los que puede desarrollar su imaginación.

Es innegable que la literatura infantil cumple funciones importantes en la formación de la personalidad del niño; por eso se lo debe acostumbrar al entretenimiento lector, a las posibilidades literarias que proporcionan las competencias lectoras; guiarlo hacia ritmos, sonidos, imágenes, para que construya un conocimiento crítico pero a la vez sensible, a través de sus libros e historias transmitidas.

La sensibilidad vinculada con la estética y la ética, proporciona un desarrollo organizador de cualidades en varios campos, en el físico, en el psíquico, en el espiritual, que son cimiento de la personalidad. En un estudio sobre la educación artística de los niños en la edad temprana y preescolar, afirma que “las impresiones artísticas que los niños reciben perduran por mucho tiempo, a veces impresionan su memoria para toda la vida. Aquellas que no poseen un gran valor estético le pueden distorsionar el gusto, crearles falsos criterios artísticos”. (Andrade, 2011)

Lo cierto es que la sensibilidad debe desarrollarse en los pequeños, pero de una manera oportuna, pertinente, en cierto modo hasta espontánea, ese es el papel de la literatura infantil, pues se presenta ante el niño para ganarse su confianza y proporcionarle así, elementos válidos para su desarrollo integral.

La literatura infantil recopila varias expresiones, no son solo manifestaciones particulares pues aglutinan una serie de expresiones artísticas que tienden a captar la atención del niño; por eso, los escritores procuran que el niño ingrese al mundo de la palabra, como lo afirma Leonor Bravo (2009) “ya hay niños que se plantean ser escritores”; situación vinculada al eje curricular integrador de Lengua y Literatura a partir del 2010 con la actualización y fortalecimiento curricular para educación básica, el que determina: “escuchar, hablar, leer y escribir para la interacción social”. El reto entonces, radica en lograr que los estudiantes sientan, actúen, respeten y expresen.

Actualmente la literatura infantil en Ecuador es significativa y existe una constante producción; además existen estudios al respecto. Vale la pena recalcar el aporte del estudioso Hernán Rodríguez Castelo con una obra rica en varios campos: de la investigación, la crítica como de la producción literaria, difundida de manera impresa y virtual. Tampoco podemos dejar a un lado el libro de Leonor Bravo *Análisis de Textos Representativos de la Literatura Infantil y Juvenil del Ecuador*, que cuenta con un estudio sobre la temática a cargo de Édgar Allan García; luego, la

perspectiva histórica y el panorama actual a cargo de la autora, y para finalizar, Xavier Oquendo presenta análisis de obras representativas.

Estos estudios nos hablan sobre el despunte de la narrativa, de manera preferencial el cuento corto y la novela que tienen gran demanda editorial, ya que se añade el sentido de la ilustración como aporte al texto. Otro aspecto relevante se encuentra en la conexión del contexto cultural del país con variados temas, escenarios, personajes, que dan cuenta sobre la multidiversidad que es difundida a lectores infantiles. Como lo refiere Manuela Botero (2004) “Cada día, con más fuerza, en el país se perfilan autores con temáticas y tratamientos propios. Aquí ya hay voces maduras que comienzan a ser reconocibles y apetecidas para los pequeños”.

Bernardo Atxgaga (1999) considera que la literatura infantil debe recaer en lo literario, “de lo contrario, si se comienza a separar terrenos, si se considera que el adjetivo infantil pesa más que todo lo demás y que escribir para niños es algo totalmente específico, entonces mal asunto.”

Cuando se habla de la literatura infantil debe pensarse en el lector, en el niño que es el destinatario absoluto; de ahí que Hernán Rodríguez (2011, p. 10) señala que “debe interesar al pequeño lector, que no es fácil presa para ese interés, pero que, cuando es capturado, se entrega al cuento o la historia”. Porque debe ser una literatura amena, de condiciones estéticas, “que sea asequible por las estructuras lingüísticas, estilísticas, literarias, psicológicas, socioculturales...; y que tenga en cuenta responder a los centros de interés y la libre elección de los destinatarios”. (González, 1979, p. 279)

1.2 Teatro para niños en Ecuador.

Ponce y Sarango (2007) enuncian:

En el teatro ecuatoriano tiene sus inicios en épocas remotas y se relacionaba con celebraciones. En la época colonial también tuvo sus momentos importantes; pero quizá un período importante se ubica entre 1925 y 1930 cuando llega Pedro Travesari a Guayaquil y forma un semillero de actores, que sería continuado por Abelardo Revoredo, quien con sus alumnos: León Donoso y Marcos Barahona, formarían las primeras compañías nacionales. Así nacieron tres grupos: La Compañía Dramática Nacional, la Compañía de Comedias y Variedades y la Compañía Lírica. Más tarde en 1935 nacería la Compañía Nacional de Alta Comedia [...]. Los años siguientes irían apareciendo otras compañías y grupos, mas por los años 44, el repertorio nacional se detiene para dar paso a las compañías extranjeras. Esta época pobre para el teatro nacional, dio origen a los teatros Experimentales; entre ellos autores de “Los que se van” que dan un carácter

social y psicológico a sus personajes. Pero persistió el teatro histórico [...] al igual que otros géneros, el teatro se influenció por asuntos políticos, sociales, e históricos. (p. 61)

A inicios del siglo XX, el costumbrismo en el teatro ecuatoriano cobra fuerza, siendo “un género eminentemente satírico, con una alta carga de crítica socio-política”, (Vásconez, 2012). Ejemplos claros son las críticas a la situación política, social y económica del país; basta con pensar en la figura inmortal de Don Evaristo Corral y Chancleta, que estuvo a cargo del teatro Gómez-Albán, que atrajo seguidores, gracias al estilo humorístico identificado con la “sal quiteña”.

Pocos nombres de dramaturgos ecuatorianos figuran en el ámbito internacional, y quizá José Martínez Queirolo sea quien más proyectó sus trabajos en otros países de América y Europa, porque sus obras fueron traducidas. “Se lo conoce como autor de numerosos cuentos, entre los que también hay algunos creados para niños” (Vásconez, 2012)

Leonor Bravo (2012) habla sobre el interés de instituciones estatales por producir obras para niños en pleno boom petrolero, pero, “muchas de estas obras: cuentos cortos, teatro escolar y poesía, con una visión idealizada de la infancia tienen todavía una clara intención educativa y moralizante”.

Si nos fijamos, el teatro tiene su camino en nuestro país; pero en el sentido editorial, el mercado es mínimo; sin duda, son más presentadas que publicadas; y si especificamos en el caso de teatro para niños, las condiciones no varían, situación que influye en la pérdida de valiosos textos que podrían convertirse en un referente de la forma de representación y pensamiento en un momento dado, mucho más, cuando hablamos de literatura infantil.

Entre las obras publicadas vinculadas al teatro infantil encontramos: *Cuento y Teatro* (1973), de Manuel Pino; *Nuevo teatro Infantil* de Carlos Carrera, *El doctor caramelo* (3 piezas de teatro) de la maestra y escritora, Sarah Flor Jiménez y *Pródigo Cuscungo*, obra de Diego Pérez. (Bravo, 2012). Otro importante paso fue el surgimiento de grupos de teatro infantil, entre ellos: *Areka*, *Colectivo Lunasol*, *Tetempié*, *Teatro de Los Sifos*, *La Muralla*, y *Cactus Azul*, de Quito. En Riobamba el grupo *TEKCH*. En Cuenca, *Teatro Pie*. Ambato y *Teatro el Juglar*. De igual forma hay nombres vinculados al teatro infantil: Freddy Cerón y Sebastián Gómez.

Actividades constantes, encuentros y Festivales de Teatro para la Infancia y la Juventud como el denominado Guaguas de Maíz, organizado por la Fundación Cactus Azul, convocan a presentaciones, talleres y capacitaciones. En tanto, el Festival de teatro Lunasol dirigido por América Paz y Miño y Fernanda López, organizan un festival de teatro, que Daniel Alcoleas califica como “interdisciplinario, muy bien pensado y con objetivos claros”.

También podemos encontrar nexos del teatro infantil en sentido institucionalizado, así, la Asociación de Teatro para la Infancia y la Juventud Ecuador.

1.2.1 Las obras para títeres.

Las obras para títeres incorporan nuevas posibilidades escénicas porque crean una forma distinta de concebir aquello “que sucede”, pues a diferencia del teatro, incluye personajes que aunque guardan características humanas en ciertas ocasiones, no lo son. Surge así el títere que puede ser aquel muñeco que cuenta, representa, habla. Así las figuras corpóreas dejan de ser de una misma especie para convertirse en un objeto mediador que es construido en diversos materiales, sean estos: cartón, tela, madera, yeso, plástico; todo para que el espectador sea conducido.

La definición universalista que enuncia “todo objeto en situación dramática es un títere” para llegar a una definición en función del hombre como objeto intermediario y como máscara. La práctica del Teatro de títeres es “un acto creativo” más, y como tal no es propiedad exclusiva de algunos, sino que puede ser vivida por todos.

La comunicación en el títere-personaje es el acto durante el cual un títere-emisor formula un mensaje (informa algo) que llega a un títere- receptor a través de un lenguaje común entre ambos; y viceversa, el títere-receptor se transforma en emisor y formula una respuesta (informa algo) que llega al títere-emisor, transformado ahora en receptor, a través del mismo lenguaje. (Villena, 2001, p. 9)

Los significados y significantes posibilitan la comunicación en las obras para títeres, siendo estos trascendentes en los niveles del lenguaje que están conformados por imágenes gestuales en las que se incluyen ademanes, gestos y posturas; en tanto las imágenes sonoras que incluyen: onomatopeyas, sonidos corporales y el discurso verbal; por supuesto que estas últimas son usadas cuando las gestuales no alcanzan por sí solas un objetivo.

La obra teatral de títeres supone interrelación entre títeres y espectadores que surgen gracias a las imágenes utilizadas; pero principalmente por imágenes analógicas que superan en comprensión al lenguaje digital que se manifiesta a través de las palabras.

El mundo del arte no está lejos del mito, y los títeres no están exentos, así Javier Villena refiere cómo nacen en la referencia de la historia de un hombre que se impresiona por la sombra que se proyecta en el suelo en el amanecer “entonces descubrió que allí estaba su presencia y su ausencia. Por eso el títere, al igual que la sombra del titiritero, vivirá y morirá con él” (Rosenzvang, 2011, p. 23).

Aunque en la actualidad los títeres tienen una connotación infantil, en el siglo XVI las marionetas hablaban de temas políticos y sociales; quizá por eso, la Francia del siglo XVII vivió el auge del títere, que incluso produjo que muchos actores se queden sin trabajo, situación que enfrentó al hombre con el objeto, por la supervivencia.

Los títeres fueron los judíos del exilio. Un teatro en una valija y una pollera como escenario, a la que el titiritero ambulante ruso del siglo XVII le pasaba un arco por el ruedo; se calzaba un títere de guante en cada mano y viajaba haciendo su espectáculo por pueblos remotos (Rosenzvang, 2011, p. 23).

El títere cobra vida cuando el otro, quien lo manipula, interpreta ese personaje que está recreado en el muñeco; y en el fondo el actor es quien se demuestra a través del títeres, es quien se presenta en escena y desarrolla el tema de su obra; pero el títere es su aliado, para expresar lo que desea.

El títere debe simular un objeto vivo y producir una síntesis entre el cuerpo del intérprete y el objeto. Lo que el espectador percibe es esa síntesis. El actor cree que se esconde detrás del material utilizado y que nadie ve. Pero la máscara lo desenmascara y el público advierte lo más hondo de esa persona. [...] Los títeres generaron personajes universales, trascendieron las fronteras de los tiempos. Los personajes no cambiaron a lo largo de la historia, se modificaron las situaciones escénicas. En cuanto a los temas, los títeres son demasiado inquietos y pretenden entrar en todas partes. Ellos desconocen barreras y entran sin golpear la puerta de los clásicos. Destilan irreverencia por todos lados. [...] No todo material dramático es expresable a través de objetos y títeres. Hay obras apropiadas, las hay absolutamente titiritescas, y están aquellas que deben ser forzadas para ser llevadas al lenguaje del muñeco (Rosenzvang, 2011, pp. 26-27).

Lo que está vivo lleva en sí mismo el impulso del movimiento, es automovimiento. El juego aparece entonces como automovimiento que no tiende a un final o una meta, sino al movimiento en cuanto a movimiento, que indica, por así decirlo, un fenómeno de exceso, de la autorrepresentación del ser viviente. (Rosenzvang, 2011, p. 67).

El actor que inicia enlaza el teatro de actores con el teatro de títeres y crea las reglas de una especie de juego en la que el público que asiste y que no solo está integrado por niños se sientan libre ante la representación, porque una forma se transforma en otra.

El espectador es mucho más que quien asiste a una presentación, a un observador de acontecimientos, un simple contemplador de escenas. El espectador es partícipe del momento, es otro integrante del elenco. “Al jugar exige siempre un “jugar-con”. Incluso el espectador que observa al niño y la pelota no puede hacer otra cosa que seguir mirando. [...] El espectador es claramente, algo más que un mero observador que contempla lo que ocurre ante él” (Rosenzvang, Marcos, 201, p. 69).

El espectador es quien valora la obra, quien sigue los pasos de quien admira, de quien analiza, de quien representa y presenta. En él está la potestad de dar una opinión, un juicio, sobre aquello que estuvo frente a sus ojos. El artista se basa en el registro oral, visual y hasta escrito posterior a la obra; que se vincula con la aceptación, hay un asunto que en el nivel de comprensión es juzgado.

Así como Bertolt Brecht destruyó el realismo escénico y ciertas expectativas psicológicas, una identidad esperada, ninguna obra es un asunto acabado, porque el humor es cambiante y contextualizado. Depende el dónde, el cómo, el para quiénes; dependen tantos aspectos; además, quienes están inmersos en el teatro saben a ciencia cierta que nunca una obra es repetible, porque cada presentación es una experiencia nueva, un desafío frente a un público, el reto.

Si podemos asumir a una presentación teatral como una fiesta en el sentido comunitario; “la fiesta es siempre fiesta para todos”. [...] No se trata solo de estar uno junto a otro como tal, sino de la intención que une a todos y les impide sesintegrarse en diálogos sueltos o dispersarse en vivencias individuales.” (Rosenzvang, 2011, p. 101).

Se analizan los susurros, los aplausos, incluso los silencios. cada parte de este contacto con el público es un indicador válido para el análisis, la retroalimentación y las propuestas; quizá por eso, los títeres han sido tomados como una estrategia de difusión para proyectos e iniciativas, incluso aparecen en programas televisivos, por la capacidad de transmitir un mensaje sin un rostro humano.

Las funciones de títeres suelen ser actividades alegres. Esto no debemos entenderlo como que siempre deban ser comedias, aun cuando es cierto que [...] en el contexto en que nos encontramos [...], funcionan como una instancia de distensión, incluso cuando presentamos situaciones dramáticas más serias que motivan cierto nivel de reflexión. (Rioseco, Eduardo, 2010, p. 29).

Sin lugar a dudas, aunque el teatro ha dejado su huella, el teatro de títeres ha sido asumido como una herramienta didáctica para varios profesionales, entre los que figuran docentes, psicólogos, políticos, promotores; quienes han condicionado de forma muy particular los títeres como alternativa de difusión, sin que necesariamente sea asumida como arte. Se ha utilizado el títere en campañas de alfabetización,

vacunación, lactancia materna, alimentación, higiene bucal, campañas políticas, etc. Así se consigue transmitir información que, de otro modo, muchas veces sería rechazada si en lugar de un títere, el informante fuera un médico, un psicólogo u otro profesional. (Rogozinski, 2001, p.16).

Podemos hablar de un grupo con más de 20 años, Títeres Fantagiró, que ha mantenido presentaciones urbanas y rurales por el país y de manera preferente en Quito. La Compañía de Títeres y Marionetas La Polilla, el grupo Espada de Madera; los títeres de Ana Escobar del grupo Rama de Plata de Quito, Titerrefue, Barojo y Gotas Mágicas que está dirigido por Tatiana Olave. En Guayaquil figuran: Fábula, Titiripán, Animación Arco Iris, Entreluces, Tía Ernestina, Arlequín, Ciempiés, Amanecer y Anita von Buchwald. Hugo Avilés, del grupo de teatro Fantoche, Rodrigo Jiménez, Patricio Estrella, Claudia Sánchez, se unen a la lista.

El Directorio Titerenet registra algunos grupos, compañías y artistas dedicados a los títeres; la Asociación de Titiriteros del Guayas, la Escuela de actuación de la Casa de la Cultura Núcleo de Quevedo, que estudia los títeres en todos los géneros y tiene montada la obra con los alumnos *Blanca Nives al rescate del bosque Carlitos el ladrón flores historia vs. historia*.

Mención particular merece la Corporación Cultural Rana Sabia, por su constancia y por ser el grupo más prolífero, no solo por la cantidad de espectáculos sino por sus presentaciones en la cartelera nacional e internacional. La publicación en la web del Comercio sobre el programa Tuitcam Cultural en el que se abordó el tema: el teatro para niños en el Ecuador con la participación de Zaydum Chóez y Daniel Alcoleas, de fecha 21 de enero de 2013, refiere que desde hace cuatro décadas, la agrupación Rana Sabia ha sido una de las principales organizaciones interesadas en ofrecer piezas teatrales para los más pequeños. Durante este tiempo, otros grupos se han unido en esta misma corriente, ofreciendo así una amplia variedad de obras dentro de este género.

El diario el Universo del 29 de septiembre del 2002, en un artículo redactado por María de Lourdes Guanín, tomaba dos apreciaciones, una de Héctor Santana, técnico docente de la Dirección Provincial de Cultura de ese entonces, quien explicaba que “este recurso brinda al niño la oportunidad de experimentar las situaciones de la vida diaria, porque aprende a expresar sus pensamientos y le permite encarar diversas experiencias con seguridad y confianza”; en tanto, Hugo Avilés, del grupo de teatro Fantoche y profesor de esa asignatura a nivel básico, en un ensayo denominado La importancia del teatro y los títeres para niños, expresa que este arte es una forma de estimulación, porque permite la recreación de un hecho y motiva la creatividad del menor.

1.3. El humor

El verdadero humorismo siempre ha sido raro.

Hegel

En el espacio virtual Definición de, se considera humor “al tipo de expresión o postura que exalta el lado cómico o risueño de diversas situaciones. El concepto, de acuerdo a su definición teórica, refiere a la vivacidad, espíritu alegre, entusiasmo o genio”.

El sentido de humor de hoy, que ha sido suplantado al ingenio de ayer, llega a ser patrimonio de aquellos a los que “les gusta reír”. [...] En tanto la risa y lo risible polarizan la totalidad del campo de lo cómico y no podrían por sí solos definir el humorismo que procede, antes bien, de una transformación del campo mismo (Pollock, 2003, p. 9).

Recordemos entonces que es a partir del año 1600 en el que se profundiza la diferencia entre el humor entendido como un asunto fisiológico del humor que representa agudeza, chispa, ingenio. Johan Druyen designará al humor como “algún hábito, pasión o afectación cuya extravagancia es propia y especial de un individuo y lo distingue del resto de la humanidad por su rareza”.

El humor es producto de la inteligencia y la felicidad que son atributos enlazados a la verdad, que tiene la posibilidad de fluir con elegancia, sin recursos vulgares, porque es el producto del pensamiento que se proyecta lúcido, adecuado, oportuno, genial.

En una publicación en el *Spectator*, Richard Addison (1711), afirmó:

El Humor es el hijo del ingenio y de la Alegría y nieto de la Verdad. [...] Más tarde, en 1714 explicaría que “el humor verdadero no reside en la humoradas grotescas ni en las figuras de estilo, sino en el pensamiento mismo del artista: es el fruto de la evocación de “circunstancias curiosas esclarecidas por una luz incongruente. Sin embargo, en ese mismo artículo, Addison lleva agua para el molino de los que no ven en el humor más que un conjunto de procedimientos técnicos, entre ellos, principalmente, el desfase y trasposición: El humorista es un hombre que nos lanza frases inesperadas con la expresión más grave del mundo” (Pollock, 2003, pp. 78-79).

Henry Fielding en 1742 establecería una neta distinción entre lo cómico, llamándolo burlesco; así refiere que la comedia desaprueba vicios como la vanidad o la hipocresía, en tanto lo burlesco contribuye a la risa no por desprecio, sino porque ha desbaratado lo que el lector estaba esperando, y esas yuxtaposiciones bien logradas logran que riámos por humor, por indulgencia. Utilizado el término humor en relación a la concepción de Jean Paul, “el humor es una generalidad desproporcionada”. (Pollock, 2003, p. 83).

Por otra vía, Hegel concuerda con Novalis: El humor es el resultado de una libre mezcla de lo absoluto y de lo contingente. A través del humor lo contingente particular se hace interesante de una manera general y adquiere un valor objetivo. (Pollock, J., 2003, p. 85).

El humor se ha convertido en una respuesta intelectual, en un mecanismo de defensa, en terapia; diría incluso en réplica ante la adversidad, quizá una anécdota de dos catedráticos que visitaban a un ilustre docente e investigador que perdió la vista a consecuencia de la diabetes; quien ante la pregunta de uno de ellos – ¿Cómo se encuentra?, inmediatamente respondió: - Ya verá usted, porque yo, no puedo ver y echó a reír.

Según Freud, el humor marca aún más que el triunfo del yo, el triunfo del principio de placer, mediante “la economía de un derroche del sentimiento”. (Pollock, 2003). Hablar de humor es como hablar de nosotros mismos, porque ha pasado a ser una postura, una forma de asumir lo que ocurre. Quizá el artista encuentra nuevas maneras de encontrarse con él, porque como práctica, como una compenetración, como estilo, como posibilidad de transmisión, como búsqueda de experimentación, como sensibilidad viva, como identidad con su contexto, con sus propios, sus extraños, como reflejo de conocimiento, como actitud cosmopolita, más aún, cuando el humor es lo más común y los más distante hablando en términos culturales, o solo pensemos, de qué nos reímos con ecuatorianos y de qué ríen los ingleses.

El humor aparece de forma directa e indirecta, unas veces es visual, otras fonético, así lo concibe Henri Bergson (2002) cuando habla de “trasponer la expresión natural de una idea a partir de un cambio de tono, que se convierte en una conexión muy frecuente cuando se trabaja frente al público”. También se producen rasgos cinéticos que surgen en situaciones inusitadas, en las que se derrochan sentimientos, posturas, afinidades.

El humorista se pone a prueba, porque debe entrar en el juego en el que la felicidad y la infelicidad confluyen para ser espontáneas rompiendo el común sentido en el que nos han sido dadas; por lo tanto hay una transgresión de lo usual que empuja a otras significaciones que permeabilizan en nuestros bloqueos para producir la risa que en expresión de Nietzsche: “El hombre sufre tan terriblemente el mundo que se ha obligado a inventar la risa”. Se ríe como demostración de solidaridad, de inteligencia. Hay formas de reír, hay el sentido de la intensidad que va de la sonrisa a la carcajada correspondiente además a nuestra emocionalidad, a las circunstancias activas. También hay causas para reír: por una casualidad, ante lo inusual, por ingenuidad, repetición, hasta por una contingencia.

Se aprende a reír desde pequeños, a suscitar la risa, a buscarla y hasta a fingirla, porque ella es una expresión de lo que somos. Vinculada a nuestras experiencias lingüísticas, nos acoplamos a expresiones con ambigüedades, con énfasis y con modificaciones acordes a una actitud. De niños reímos con retahílas, rimas, coplas, adivinanzas, cómics dibujos, representaciones de teatro divertidas, de manera especial los títeres. En la adolescencia los cambios de significados, las formas de diálogo, estribillos, chistes, coincidencias, similitudes, desencadenan la risa. En la adultez conservamos y hacemos nuestras las manifestaciones lingüísticas y paralingüísticas con las que nos identificamos y divertimos.

Un hecho importante es el producto del humor que se evidencia en la risa como manifestación social, como efecto de un algo que no siempre es correcto ni siempre es estético. A veces una expresión cómica, los movimientos, una variación en la fisonomía, causan una reacción. En eso coinciden dos artista, el dibujante cómico y el titiritero, pues los dos funden su originalidad por la vida que manifiestan en un muñeco, el uno lo plasma en el papel y el otro crea el ambiente para que este genere gestos y sentidos en un escenario que permita al espectador moverse entre la realidad y la irrealidad, entre la sorpresa y el contraste, entre lo habitual y lo inhabitual, todo para lograr risas que debemos entender de forma seria, que no son tan sencillas de provocar.

Bergson, al respecto refiere:

Hay, pues una lógica de la imaginación, que no es la lógica de la razón, que hasta suele estar en pugna con ella, y con la cual será menester que cuente la filosofía, no sólo para el estudio de lo cómico, sino en todas las investigaciones de este orden". (2002, p. 39).

Todo se convierte en motivo del humor, claro está que existen diversos tipos, uno de ellos, el humor negro, que se vale incluso de tragedias, defectos y sucesos poco agradables como punto de generación del humor. Muchos escritores se han servido de él para sus creaciones, tal es el caso de Jonathan Swift en la obra *Una modesta proposición*; Edgar Allan Poe en el cuento *El gato negro*, o Lewis Carroll, con su famosa obra: *Alicia en el País de las Maravillas*.

Más allá de las expresiones "*buen humor*" (aquella que habla de una propensión a tener una actitud alegre) y "*mal humor*" (tendencia a la irritación, al fastidio y al enojo), se puede hablar, según sean las características de las bromas y/o chistes formulados, de humor absurdo, humor blanco, humor hacker, humor crudo, humor negro, humor seco, humor verde o humor duro.

El primero de los mencionados, por ejemplo, hace uso de situaciones disparatadas o incoherentes para provocar risas a partir de discursos irracionales, mientras que el

segundo carece de connotaciones obscenas y denotaciones negativas y está impulsado por el factor sorpresa. El **humor hacker**, en cambio, es exclusivo de los expertos en informática, quienes se valen de un lenguaje y procedimientos específicos para parodiar elementos vinculados a los ordenadores.

Para estar considerado como **crudo**, asimismo, el **humor** debe ser lo suficientemente efectivo, original y contundente como para provocar risas a partir de situaciones que provocan dolor o vergüenza en sus protagonistas. Algo similar ocurre con el **humor negro**, una categoría que trata de divertir con cuestiones relacionadas a la muerte y todo lo que está asociado a ella (<http://tipos.com.mx/tipos-de-humor>).

1.3.1. Recursos del humor

“Fuera de lo que es propiamente *humano*, no hay nada cómico” (Bergson, 2002), pues la risa se deriva de que un paisaje, una cosa o un animal con alguna expresión humana. “Si algún otro animal o cualquier cosa inanimada produce la risa, es siempre por su semejanza con el hombre, por la manera impresa por el hombre o por el uso hecho por el hombre” (Bergson, 2002, p.13). Pero también hay otra ley “nos reímos siempre que una persona nos da la impresión de una cosa”. (p. 50), o sino remitámonos a una escena muy popular en la obra de Cervantes, en la que Sancho Panza es manteado como si fuese un objeto, pues pierde su característica de persona, de escudero, para ser un juguete que divierte.

Lo cómico, para producir todo su efecto, exige como una anestesia momentánea del corazón. Se dirige a la inteligencia pura. Pero esta inteligencia ha de estar en contacto con otras inteligencias [...]. Diríase que la risa necesita un eco. Escuchadlo bien: no es un sonido articulado, neto, definido; es algo que querría prolongarse y repercutir progresivamente; algo que rompe en un estallido y va retumbando como el trueno en la montaña. Y sin embargo, esta repercusión no puede llenar al infinito. (Bergson, H., 2002. p. 14).

La risa es una significación social, por lo tanto se vincula con exigencias. Por lo tanto cuando reímos ante un suceso inesperado, como el hombre que resbala, a quien cae de su asiento, la mujer que por estar despistada se golpea contra un poste, un grupo de estudiantes que es porque se rompe con lo cotidiano, porque en la vida real es un suceso que se produce en contra de la voluntad de quien lo pasa.

De acuerdo a Felipe Aguilar (1995):

En la literatura la mayor fuente generadora de humor es la parodia. No es casual, por ejemplo, que las tres más importantes obras narrativas en lengua inglesa, francesa y española sean sendas parodias. Tampoco es casual que los efectos humorísticos de mayor nivel se den cuando se hacen parodia de lenguajes. Piénsese, por ejemplo, en el magistral discurso de la Asamblea Agrícola en “*madame Bovary*”, en donde se

imita y se ridiculiza al grandilocuente y vacío lenguaje burgués de aquellos tiempos o – para dar un ejemplo más cercano en tiempo, idioma y espacio- la hilarante y despiadada transcripción de los informes militares sobre el desempeño del servicio de visitadoras en la conocida novela de Mario Vargas Llosa, así; [...] “Se improvisó ingeniosamente una serie de cortinas con las frazadas y capotes de la tropa que cumplieron bastante bien su cometido, dejando a los emplazamientos en la media luz requerida” [...] “los usuarios tenían una impaciencia viril acuartelada” [...]

El humor es en sí mismo toda una retórica, un inmenso tropo que busca transformaciones y combinaciones cada vez más ricas, cada vez más sorprendentes, cada vez más originales.(p. 464).

La parodia es la forma más clara de lo burlesco y satírico, en cuanto recrea una situación que siendo conocida toma otros matices, al usar lenguajes, signos y símbolos modificados; así logra asumir una realidad, mostrándola de tal forma que no replique idénticamente aquello a lo que refiere; pero no se debe creer que es un disfraz de la realidad, sino una manera de presentarla, entendiéndose así como una proyección de lo que ocurre sin ser totalmente evidente, pues el juego creativo está en la inferencia que se produce al estar en contacto con la parodia, para poder desprender el enlace con la situación auténtica de la que surge ella.

No podemos olvidar que la parodia es una derivación de un suceso, de una obra; pero existen parodias, que a la vez son parodias de otras parodias. Tal es el caso de las parodias de la agrupación Les Luthiers, que han sido representadas a manera de teatro escolar, y que no siempre fueron desarrolladas con altura.

Estos recursos van desde formas sencillas y elementalísimas como los equívocos a partir de la polisemia, la adaptación de títulos de libros y canciones a personajes conocidos, comparaciones insólitas (tipo ¿en qué se parece...?) hipérboles familiares (tipo, ¿cuál es el colmo de...) juego de significantes (tipo, “no es lo mismo...”) hasta formas que requieren de un mejor conocimiento del lenguaje y sus posibilidades como son los retruécanos, las paronomasias, metátesis, sinonimia, paralelismos, enumeraciones, diminutivos, términos procaces, eufemismos, etc. que son recursos que producen un humor más o menos fácil, vanal e intrascendente (en todo caso inocuo) que se lo emplea profusamente en los medios de comunicación y por parte del chistoso de salón, el memorioso, “el alhaja”, el dueño de la sal. (Aguilar, 1995, p. 464).

Las variadas significaciones de una palabra, las ambigüedades o dobles sentidos, son formas recurrentes del humor. Basta traer a colación chistes, tomaduras de pelo y juegos de palabras para verificar que la semántica tiene mucha relación con el humor; siendo necesaria la aclaración que a mayor manejo de lo lingüístico y paralingüístico, existirán posibilidades de crear formas más complejas e interesantes para lograr la diversión, evitando uno de los problemas usuales, la repetición nefasta de chistes.

En cambio, hay otras formas cuya utilización requiere de un más profundo conocimiento de los mecanismos del lenguaje, un eficaz planteamiento de las situaciones y los conflictos, pues son los recursos propios de la gran literatura del humor, particularmente de la narrativa, así: definiciones libre, Intercalación de refranes y alteración de frases hechas y lugares comunes; uso de lenguaje festivo, optimista, para situaciones dramáticas, narración pomposa de hechos triviales; frases gramaticalmente irreprochables pero con un contenido absurdo –tipo cadáver exquisito de los dadaístas; transposición temporal y espacial de episodios; inadecuación entre la longitud de las oraciones y la importancia del tema; hipérbole de situación; metáforas de envilecimiento; montaje simultáneo e intercalación de canciones u otros textos conocidos en el desarrollo del relato; utilización de lo obsceno y lo escatológico; mezcla de lo real con lo irracional; de lo real con lo onírico, etc. todo lo cual puede englobarse en lo que Carlos Bousoño llama “ruptura del sistema de lo psicológicamente esperado” (Aguilar, 1995, p. 464).

La producción del humor radica en el cambio de las palabras, en un juego que enlaza una parte inicial de la frase o refrán conocido y altera de forma ingeniosa el complemento; de igual forma dar mayor énfasis a un hecho habitual que va enlazado con ciertos cambios de tiempo, espacio, personajes, escenas. Otras veces la hipérbole o la ironía logran combinarse de forma pertinente en la comedia. En ocasiones el humor es rudo, otras es indirecto, como en el caso del eufemismo que consiste en una insinuación sobre un aspecto que puede causarnos cierto rechazo o que necesitamos disimular, incluso el jugar con códigos cabe en el caso.

Intercalemos algunos textos cortos de diversa procedencia que Aguilar (1995) nos presenta:

Alteración de refranes y frases hechas:

“El opio es la religión de los chinos”

“El trabajo es el opio de los pueblos”

“El cine es el opio de los espectadores”

“El opio es el cine de los ciegos”

(Guillermo Cabrera Infante, “Tres tristes tigres”)

Se parte de un refrán conocido, y a este se le otorga una forma complementaria de otro refrán, se juega con el orden o las situaciones para generar un contexto distinto al que aparece en el original. Un claro ejemplo que podemos sumar es el uso de este recurso por el comediante Roberto Gómez Bolaños, quien al interpretar al personaje el Chapulín Colorado, siempre trata de bajar la tensión de la situación cuando expresa: “como dice el viejo y conocido refrán” y todo se trastoca cuando la parte final del pronunciado, culmina con otro que es inadecuado, como en este intercambio mutuo: “Cría cuervos y te diré quién eres” o “Dime con quién andas y te sacaran los ojos”.

Narración pomposa de hechos triviales:

“Se puede pasear rápidamente el extremo de la vela contra la pared, o se puede poner en el suelo y apagarla con el pie; se puede volver hacia abajo hasta que su propia grasa la apague, o se puede hacer girar sobre la mano hasta extinguirla; cuando se va el hecho tras haber orinado, cabe introducir el extremo de la vela en el orinal; se puede mojar el índice y el pulgar apretando luego la mecha”... [...] (Jonathan Swift)

Este recurso es muy bien aprovechado en la comedia teatral, pues incluso la situación eje parte de algo muy simple, como el encuentro de dos amigos, la confusión de un nombre, un resbalón, un cruce de miradas, o cualquier suceso cotidiano que alcanza su potencial con la exageración del momento, la que puede presentarse de varias maneras; sea esta un exagerado uso de detalles, la efusividad de los personajes para contar los sucesos, o la distorsión de un hecho.

Transposición espacial y temporal de episodios y personajes:

“Por fin, según el cable, la semana pasada la Tortuga llegó a la meta. En rueda de prensa declaró modestamente que siempre temió perder, pues su contrincante la pisó todo el tiempo los talones. [...] (Augusto Monterroso, “La oveja negra y otras fábulas”).

El tiempo y el espacio son elementos importantes en las diferentes manifestaciones literarias, independientemente de su género y su intencionalidad. Así en el teatro, se optimizan los espacios en función de una acción; por ejemplo, si partimos de la idea “pintar”, el pintor lo hará sobre su lienzo, como otro lo hará sobre un auto, una pared, o sobre un rostro; de la misma forma, puede ser la forma en como en un tiempo dado se puede interpretar el mismo verbo. En crear este ambiente está la genialidad de quien hace humor; porque muchas veces rompe cualquier condición previa.

Procacidad:

“... Los Institutos lingüísticos, las Fundaciones, los Programas, los Hijos de Jehová, los Hijos de Cristo Rey, los Hijos de Dios General de los Ejércitos, los Hijos de las Siete Plagas, los Hijos de las Siete Leches, los hijos de la Gran Flauta y los Hijos de la Gran Puta”.
(Iván Egüez, “La Linares”)

La procacidad ligada a la insolencia como actitud grosera, no causa risa alguna, pero la procacidad con la irreverencia social, con destellos de crítica es aceptada, así, en el texto referido de Egüez, la palabra “hijos” transgrede y logra modificar la palabra, pues a ella se suman otras que se aparecen con cierta audacia, pero sin rayar en la vulgaridad.

Eufemismo:

“Almohadín es a Almohadón, lo que Cojín es a Equis.
Nos importa tres Equis que nos cierren la edición”.
 (“La Codorniz sin jaula”)

El eufemismo aparece para sustituir aquello que desentona, provoca y no desea manifestarse de forma directa. Así, en el trato cotidiano manejamos una serie de términos que representan situaciones que pueden mostrarse vergonzosas; por ejemplo, cuando el niño defecó decimos “se hizo popó”, si alguien vomitó, se afirma equívocamente “tuvo náuseas”, aun cuando no es lo mismo.

Humor negro:

“Si los irlandeses afrontan el doble problema de hambre y exceso de población:
deben comer a sus bebés”.
(Jonathan Swift)

El humor negro se apoya de la ironía, de lo grotesco, para enfrentar una realidad poco agradable, marca por la muerte o la desesperanza. Es quizá una forma especial de enfrentarla; y por eso debemos comprender que muchas personas no disfrutan de esta clase de humor por su excesiva sensibilidad y sentimentalismo.

Equívoco:

En la consulta de un médico:

- Tengo una pierna más corta que la otra. ¿Qué debo hacer Doctor?
- Cojear.

(“La Codorniz sin jaula”)

Retruécano:

Una pareja dialoga:

- A mí –dice la señora– el café me quita el sueño.
- Pues a mí –replica el señor– me pasa lo contrario: el sueño me quita el café.

(“La Codorniz sin jaula”)

El equívoco y el retruécano tienen como eje el juego de las palabras, pues la manera de asumirla o de acomodarlas permiten la generación de la situación graciosa, o de una respuesta chispeante.

Hipérbole:

“Las novelas rusas son tan largas que yo estoy convencido que he pasado más tiempo con Ana Karenina que con mi propia mujer”
(Marco A. Almazán)

La hipérbole es un recurso literario en el que la exageración potencia el sentido. Como elemento teatral se suma a la narración pomposa de hechos triviales, a la presentación de personajes extravagantes o situaciones imposibles que dan pie a la historia que se cuenta.

Ironía:

“Locutor: Señor optimista: adquiera una acción de la rifa de una villa en Salinas que jugará con la lotería de Guayaquil, el día del Juicio por la tarde”.
 (“La Escoba”)

La ironía es una de los recursos humorísticos más inteligentes, pues no usa la burla directa ni malintencionada, sino que potencia la comprensión a través del manejo inferencial de las expresiones, personajes o situaciones presentadas.

La ironía no solo está ligada a la comedia, sino también a la tragedia; basta con pensar en la ironía trágica que se maneja en *Edipo Rey* de Sófocles o en *Hamlet* de Shakespeare. Asimismo en obras cómicas como *Tartufo* de Moliere o *Las alegres comadres de Windsor* de William Shakespeare.

Definición Libre:

“Psicólogo: un señor que pretende entender a los demás, cuando ni siquiera es capaz de entenderse a sí mismo”.

“El filósofo es una especie de borracho que anda siempre buscando un farol donde sostenerse”.

“Sádico es una persona que trata bondadosamente a un masoquista”,

“La elegancia es algo que los modistos exhiben, los elegantes ocultan y los cursis exageran”.

(“La Codorniz sin jaula”)

La diversa procedencia de estos textos –literatura inglesa del siglo XVIII, periodismo español y ecuatoriano, narrativa latinoamericana contemporánea – simplemente está confirmado que el humor ha sido siempre la máxima expresión de inconformismo (pp. 465-468).

Cuando hablamos de definiciones libres, bien podemos poner como representantes latinoamericanos a Sofocleto, escritor peruano, con sus obras, *Diccionario chino* y *Diccionario de Sinónimos*, cargados de definiciones muy particulares. De igual forma al personaje de Eugenio Derbez, Armando Hoyos, quien nos muestra su *Diccionario de la Real Epidemia de la Lengua*, en la que inserta ejemplos como el significado de la palabra **depara**, que para este “experto” significa “lo que dicen las tarjetitas que les ponen a los regalos”.

Existen diversos recursos humorísticos, pero hay unos que tienen correspondencia geográfica; ese el caso de la famosa “sal quiteña” ligada al humor de la capital de los ecuatorianos, una manifestación sabrosa y espontánea que no requiere de insolencias, palabrejas ni groserías.

El lenguaje se usa con cierta “sazón” para entablar una conversación divertida, para olvidarse de las crisis, y para lograr el efecto esperado, utiliza imitaciones, elabora comentarios, pone una dosis de picardía, confronta a través de los juegos de palabras. Por lo tanto, la sal quiteña se vuelve un recurso que se distingue por la precisión, y la confrontación mediante juegos de palabras, buscando el efecto de la risa.

Laborda (2003), expresa:

El humor es el escenario verbal que ofrece una perspectiva diferente de la realidad: a veces esta está distorsionada y a veces resulta absurda. Los recursos del humor son la exageración, la inversión del punto de vista o la combinación de lógicas incompatibles.

Primer chiste: “La noticia”

Primero un hombre se suicida y luego mata a su esposa y a sus dos hijos

Bueno, por fin alguien se da cuenta del orden con que hay que cometer estos asesinatos.

- a) Inversión: Su expresión atemperada presenta con notable nitidez la estampa de un mundo al revés, un mundo invertido, en que por primera vez la violencia de género no exista o resulta imposible. Contrariamente a lo que sucede en el mundo ordinario, en que mueren tantas mujeres o niños a manos de los hombres de la casa, en esta nueva situación la figura del asesino se desvanece porque se ha adelantado el suicida. Y como apunta el personaje del chiste de Gila, que haga el violento lo que le venga en gana una vez se haya suicidado.
- b) Interferencia de series: Dos series de acontecimientos se interfieren, el del mundo real (violento e injusto) y el del mundo preferible (también violento, por el suicidio, pero más justo). La interferencia es mental, ya que el mundo representado en el chiste solo es deseable, si bien el real queda reflejado como un pasado reciente («por fin alguien se da cuenta del orden») De hecho, los lectores asisten al acto fundacional de un nuevo orden.

Segundo chiste: en la Administración Pública

- *¿Profesión?*

- *¡Limpiadora, cocinera, doncella, costurera, planchadora, niñera, maestra, telefonista, recepcionista, choferesa, psiquiatra, enfermera, puericultora, economista, matemática, intendente, sensual gueisa y amante!*

- *Todo eso no cabe*

- *Pues ponga “ama de casa”, es lo mismo.*

- a) Repetición: La repetición es una infracción del principio de economía expresiva, y actúa al servicio de la insistencia y la exageración. La mujer hace una relación completa de sus tareas domésticas, con lo cual su figura laboral se amplifica.
- b) Inversión: La inscripción de ama de casa en el documento subvierte el mundo real –las múltiples pericias y obligaciones laborales- en un mundo administrativamente simplista y que hace socialmente invisible a la mujer.

Tercer chiste: la clausura del simposio

- Quiero clausurar este simposio de la sociedad internacional de física cuántica con una aseveración tajante, incontestable y empíricamente demostrable; me han guindao el almuerzo.
- Y era bocata, tortilla con pimientos...
- Preciso

- a) Parodia: La combinación de tenores expresivos y de temas incompatibles ofrece una parodia del sesudo mundo académico. La imitación burlesca de la institución científica resulta de la yuxtaposición de los tenores solemne e impersonal, por un lado, y del coloquial y emotivo, por el otro.
- b) Interferencia de series. El mundo institucional se ve perturbado por la irrupción del mundo personal. El orador se aparta de la fórmula de clausura usual y comunica una queja particular. La descripción detallada del almuerzo robado es una repetición que ensancha el mundo subjetivo y mundo personal, Finalmente resulta que el mundo intelectual aparece desprovisto de solemnidad y pretensiones. [...]

El humor es un paradigma del proceso creativo porque puede ser original, es decir, que desemboca en lo inesperado. La parodia o la ironía tienen libertad para seleccionar sus elementos; también, para simplificarlos o exagerarlos. El resultado de esta creatividad es la superación de la inercia de la racionalidad. La comicidad ofrece un punto de vista diferente que, de no llegar por esta vía, los hábitos mentales suelen rechazar, pero la originalidad del humor no es simplemente un fruto de la espontaneidad, sino que tiene su manantial en el conocimiento de la realidad y del pensamiento, Intervienen capacidades como la sensibilidad ante lo cotidiano, la flexibilidad mental y la agudeza expresiva, También, el conocimiento científico. (pp. 119-121).

Tenemos otros matices del humor, entre ellos:

La sorpresa

La sorpresa es la reacción ante lo imprevisto, que por supuesto genera una reacción ante el estímulo, porque es el motivo que irrumpe una rutina, un estado habitual, de ahí que hay un comportamiento a partir de ella.

Existe un consenso bastante generalizado en la mayoría de estudios en cuanto a la sorpresa constituye un elemento clave en la descripción del humor. La semiótica de tradición greimasiana habla de *ruptura isotópica*, es decir, de un salto a un orden semántico distinto: “el placer que deriva de la gracia reside en el descubrimiento de dos isotopías diferentes en el interior de un relato que se supone homogéneo” (Casal, 2006, pp. 635-636).

El absurdo

El absurdo muchas veces enlaza lo cómico y lo trágico para crear un contexto que aparece irracional, confuso, pero es un desatino por desatino, sino que es intencional, es un trabajo elaborado a partir del espectador, del contexto, de la búsqueda de un resultado.

“El absurdo, cuando se le encuentra en lo cómico, no es un absurdo cualquiera, sino un absurdo bien determinado. Lejos de engendrar lo cómico, lo que hace es derivarse de él. No es causa, sino efecto” (Escudero, p. 55).

El sarcasmo

El sarcasmo muchas veces se apoya de la hipérbole para causar un efecto mordaz y en cierta forma hasta cruel. Es mucho más directa que la ironía, y tiene una marcada diferencia porque si la ironía llega a la crítica, al cuestionamiento de forma elegante, el sarcasmo lo hace de forma cruda.

Se presenta con colores sombríos, con acritud, incluso con violencia. Es que, nace de la cólera y la impotencia, por eso car en lo grotesco, en la burla cruel, en la ofensa que no se olvida (Aguirre, p. 459).

La ironía

La ironía utiliza varios mecanismos; así la caricatura que es una manifestación exacta de la ironía recurre a palabras, signos y símbolos, es decir, el texto y paratexto. Mucho se habla de ironía como la manera inteligente, atinada y hasta genial de hacer humor.

Cuando la alevosía se adelgaza al extremo de que, aparentemente, ya no existe, tenemos la más difícil y delicada de las manifestaciones del lenguaje del humor: la ironía.

El humorista irónico es, obviamente, un ser inconforme, Su inocencia es aparente, su ignorancia es falsa, las finge para subvertir los valores, para trastocar los hechos, para mostrar las realidades ocultas tras las máscaras de los convencionalismos, los clisés, “las buenas costumbres” (Aguirre, p. 459) .

Humor costumbrista

El humor costumbrista es un humor más específico, si se podría denominarlo así, pues está ligado a nuestra cultura. Lo entendemos porque refleja experiencias, sucesos, denominaciones muy particulares. Suma términos locales, rasgos sociológicos, relaciones con la comida, el paisaje, la fiesta; y con una serie infinita de identidades compartidas.

En las obras literarias y pictóricas, atención que se presta al retrato de las costumbres típicas de un país o región. [...]

Los críticos han definido los elementos formales y discursivos del costumbrismo. En especial, la mediación que se produce entre el mensaje y el receptor a través de la figura de un narrador omnisciente (que se presenta por lo general escondido tras un seudónimo) a quien liga con el lector una complicidad, a modo de guiño, basada en la pertenencia a un mismo sistema de coordenadas culturales, espacio-temporales y morales (Fernández, p.1).

Repetición

Labeur y Gandolfi (2006) refieren que:

Cuando una frase, un gesto, una actitud o una acción natural y habitual de las personas se repiten una y otra vez, llega un momento en que pierde su humanidad y se vuelve mecánica, se automatiza. El que el novio presente excusas a la novia – o viceversa – para postergar la boda, es un hecho que podemos esperar que ocurra una o dos veces (entre el mismo novio y la misma novia, se entiende). Si las excusas se repiten indefinidamente, dejamos de creerle, nos burlamos de sus intenciones matrimoniales. Tanto se ha reiterado que se automatizó.

Lo mecánico resulta inflexible, seriado y, cuando se automatizan hábitos y conductas humanas, puede resultar cómico o ridículo (pp. 116-117).

Rima

En esencia, es reiteración, esto es, repetición de la parte más *significativa* de las palabras, que es la que tienen a partir de la vocal tónica. Este tintineo de sonidos iguales produce una agradable musicalidad con que aumenta la gracia melodiosa del verso. (Moreno, 2011, p.13)

Ana Escobar, actriz y titiritera con 20 años de experiencia, opina que los títeres tienen su humor en los golpes, en los choques, en aparecer y desaparecer, en que pueden hacer más cosas que lo que haría un actor de carne y hueso, en que los títeres juegan, se pelean, se golpean, se enojan, pero como dice un texto Cristobita títere de Federico García Lorca “con un poquito de pintura se nos pasa y no nos guardamos rencor”, y otra vez volvemos a lo antes mencionado el humor se basa en sus acciones las cuales pueden ser acompañadas de palabras, pero la acción también es la que genera el humor, a veces las palabras están de más, no solo con palabras se puede generar humor, además el golpe en el teatro de títeres no es un recurso para hacer reír fácilmente sino que forma parte intrínseco de su lenguaje.

1.3.2 El humor en la comedia

En literatura el género dramático tiene tres subgéneros: tragedia, drama y comedia. Y es la comedia la que se distingue por provocar el humor, la risa. Carlos Canavese (1999) refiere que se pueden distinguir algunas formas de lo cómico, sin la intención de agotarlas:

Cómico y risible:

Existe lo cómico en la realidad (risible) y lo cómico en el arte. La risa espontánea en situaciones reales es una risa en bruto, de simple rechazo o autodefensa. Sólo es verdaderamente cómico lo que es revestido por la inventiva humana y lo que responde a una intención estética.

Cómico significativo y cómico absoluto:

Baudelaire distingue lo cómico significativo de lo cómico absoluto.

En el primer tipo nos reímos de algo o de alguien; en el segundo nos reímos con alguien: La risa comprende todo el cuerpo, las funciones vitales y lo grotesco de la existencia. Este tipo de comicidad arrasa con todo y no deja espacio a ningún valor político o moral.

Risa de aceptación y de exclusión:

La necesaria solidaridad entre los que ríen tiene como consecuencia el rechazar como ridícula a la persona cómica, o bien el invitar a sumarse a los que ríen en un movimiento unánime de fraternidad humana.

Comicidad, ironía, humor:

El humor es el procedimiento favorito de los dramaturgos. El humor se nutre de lo cómico y de la ironía pero posee su propia tonalidad.

Mientras la ironía y la sátira dan a menudo una impresión de frialdad e intelectualidad, el humor es más caluroso, no vacila en mofarse de sí mismo e ironizar sobre el ironista.

Busca los aspectos filosóficos ocultos de la existencia y permite mostrar la riqueza y actitud interior del humorista.

También dentro del teatro y de la dramaturgia se pueden distinguir procedimientos de lo cómico:

Comicidad de situación:

La risa provocada por una situación particularmente desacostumbrada y graciosa, o simplemente por el discurso y el comportamiento de un tipo de personaje.

Comicidad de palabras:

- a. Juegos de palabras,
- b. repeticiones,
- c. ambigüedades,
- d. invenciones verbales.

La risa como producto de lo cómico, es el efecto que otro ha provocado. Se plantea una situación que debe adquirir significado. Es clara la diferencia que establece Baudelaire, sobre la tremenda brecha entre “reírnos de algo o alguien, o “reírnos con alguien”, que se convertiría en el mayor alcance de la comedia con valor estético y no la comedia forzada y fácil que utiliza como principal ingrediente la burla.

Reírnos es también un acto social, a veces las personas se ríen de sí mismas para ser aceptadas, pero también aprenden a reírse de lo que otros provocan. De igual forma, existe una frustración cuando los otros no se integran al juego lúdico y espontáneo de reír.

Existen otros recursos que están ligados a la manipulación de sonidos y significados:

La paronomasia: recurso que se basa en la semejanza fonética de palabras o grupo de palabras. Al utilizar palabras de sonido muy semejante, pero diferente, y con significado muy distinto se produce un contraste de gran efectividad expresiva.

Una señora entra en la tienda y le dice el tendero:

-¡Pero qué gorda está usted, señora!

-¡Como una tapia, hijo mío, como una tapia!

Hay paronomasia porque la señora confunde “gorda” con “sorda”.

Enredos fonéticos: onomatopeya, aliteración, mala pronunciación, pronunciación dialectal.

Era un tío tan tontín tan tontín que parecía una campana.

Aliteración y onomatopeya

¿Qué ruido hacen los misiles que atacan Irak?

-Bushhhhhhhh

Onomatopeya:

- Mamá, mamá, que me voy de caza.

- Llévate a los perros.

- No, que me voy pa'ziempre.

Juega con la pronunciación andaluza que no distingue /s/ de /z/ (ceceo)
(Domenech y Romeo)

Bien podemos afirmar que entre los recursos que muestran Canavese, Fernández, Laborda, Domenech o Aguilar existen coincidencias marcadas por el aporte de la semántica, el juego fonético, el humor en situación, la capacidad de aprovechar el evento y optimizar el lenguaje.

1.4. La intertextualidad

Ya no quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas.

Jorge Luis Borges

La Intertextualidad es una teoría literaria para análisis de textos, en cuando el análisis del texto consiste en vincularlo con otros textos de variada procedencia, porque pueden estar ubicadas en diferentes géneros y formatos.

La intertextualidad tiene entre sus antecedentes los estudios de Ferdinand de Saussure con respecto al signo lingüístico; el análisis de los estructuralistas sobre el contenido de las obras, los aportes de Roland Barthes sobre los niveles de lectura y otros; él “considera que un texto literario es una verdadera “cámara de ecos” en la que se encuentran las voces de otros narradores. (Peña, M., 2010); aunque se asume que Julia Kristeva (Yuleá Kristevá), escritora francesa de origen búlgaro, “fue la primera en utilizar el término *intertextualidad* en 1967 para designar la relación de reciprocidad entre los textos literarios. Es decir, que cada texto literario es consecuencia de otro y así, remontándonos hasta el infinito. (Peña, 2010, p. 78)

El concepto de intertextualidad que parte de los estudios sobre polifonía y dialogismo textual que realizó Bajtín y posteriormente fue desarrollada por el francés Gérard Genette, uno de los padres de la narratología, quien analizó, los mecanismos constitutivos de la obra, apelando a la noción de palimpsestos (término proveniente del griego que significa grabado nuevamente), en otras palabras, un texto escrito sobre los rastros de otros textos, y a la vez propone diferentes tipos de intertextualidad.

La intertextualidad en un marco semiótico-social no se limita a referencias explícitas a otros textos, ni solo a textos literarios, ni a la imitación, y puede

encontrarse en varios niveles (palabras, estructura textual, registros, géneros, contenidos y contextos) y en distintas combinaciones (registros con géneros, géneros con contenidos, contenidos con situaciones sociales, etc.). (Marinkovich, p. 35)

La Intertextualidad como teoría de análisis permite la comprensión de textos a partir de las influencias, las que se determinan a partir del acervo cultural, de reconocimientos lingüísticos, de vínculos entre el emisor y receptor.

En una de sus publicaciones, el centro virtual Cervantes afirma que “debe remarcarse que la intertextualidad no tiene que ver únicamente con la cita más o menos explícita o encubierta de un texto dentro de otro, pues la relación intertextual informa el texto en su conjunto”. En efecto, todo texto se produce en el seno de una cultura que cuenta con una larga tradición de textos, que poseen unas características determinadas en cuanto a su estructura, su temática, su estilo, su registro, etc.

El análisis del discurso, desde una perspectiva intertextual amplia, plantea la necesidad de conectar el lenguaje con el contexto social, salvando así la distancia entre textos y contextos. Este tipo de análisis debe considerar las prácticas o eventos sociales en tres niveles: el genérico, el discursivo y el textual. En otras palabras, para Fairclough (1995), significa considerar la práctica social, la práctica discursiva (producción, distribución y consumo de textos) y el texto.

En este marco, el análisis de un discurso específico requiere procedimientos que den cuenta de cada uno de los niveles o dimensiones señalados, como también de sus interrelaciones.

Una aproximación a los géneros y a los discursos debe permitir, pues, mostrar en toda su complejidad el fenómeno de la intertextualidad, ya que un análisis de ésta basado solo en la interdependencia textual (como, por ejemplo, entre autores y textos, entre autores y autores, entre textos solo escritos) no logrará penetrar en la profundidad de dicho fenómeno (Marinkovich, s/f., pp. 739-740).

Calabrese y Martínez (2001), asumen que:

Constituye el primer contacto que el lector tiene con el texto y responde a una necesidad pragmática: opera como estrategia de lectura al cumplir una función anticipadora; así, permite establecer inferencias temáticas, activando, en el lector, los conocimientos previos sobre el tema” (p. 48).

1.4.1 Clases de intertextualidad

Genette (1982) clasifica las relaciones intertextuales teniendo en cuenta la forma como se establecen entre los textos [...] las más habituales en la literatura infantil y juvenil.

La relación por **imitación seria** se realiza sobre todo con la narrativa de tradición oral y con la literatura clásica. En ambos casos, hay una transformación a partir de la *reducción* por *escisión*, por *expurgación*, por *concisión* o en forma de *digest*. Otras veces, nos encontramos con una *prolongación*, es decir, la continuación de una narración para capitalizar un nuevo éxito, [...]

La transformación por concisión o digest se realiza sobre todo con textos de la literatura clásica, con una finalidad claramente didáctica. Nos referimos a las llamadas adaptaciones de obras clásicas que cuentan con numerosos seguidores y defensores. [...]

Otras veces se establece una relación llamada por Genette **de transformación satírica**, más concretamente el *transvestismo burlesco*. En este tipo de relación, se mantiene el contenido fundamental del texto original, pero se le impone una serie de cambios como el cambio de escenario (por ejemplo, trasladar la acción de un bosque a una ciudad), el cambio de tiempo (de una época antigua a una época moderna) o el cambio de ideología, que es el más habitual. [...]

[...] En el otro extremo existen las relaciones intertextuales no marcadas por el autor, que incluso él puede llegar a ignorar, pero que se dan porque todo autor escribe a partir de los conocimientos que tienen, no solo de su tradición literaria, sino también de sus conocimientos culturales y vivenciales; es decir, de las películas que ha visto, de la televisión que ha digerido, de los textos conocidos, o de la ideología o visión del mundo que también puede estar presente en su obra. [...]

La relación intertextual puede establecerse de manera implícita y en este caso es necesario que el lector posea una competencia, bien literaria o cultural, para poder establecer el diálogo con el texto anterior, es decir, para poder reconocer que hay diálogo, saber de qué tipo es y poder disfrutarlo. Pero en la literatura infantil y juvenil es más habitual que muchas de las relaciones intertextuales se muestren al lector de manera explícita, y son los paratextos los que habitualmente informan de esta relación [...]. (Lluch, 2006. pp. 93-97)

Genette distingue diversos tipos de intertextualidad:

La Intratextualidad

La intratextualidad es la relación de un texto literario con otros de su mismo autor, como ocurre con el libro *La historia de María Griselda* (1946) de la escritora chilena María Luisa Bombal (1910-1980) que es un obra independiente pero cuyo personaje principal se desprende de otra novela suya anterior: *La Amortajada* (1939). La autora consideró que la nuera de Ana María, "la amortajada", no había

tenido suficiente desarrollo y la retomó, ampliando su biografía. (Peña, 2010, p.79).

La intratextualidad nos da pautas de los vínculos entre varias obras de un solo autor. Por ejemplo en *La Hojarasca* de Gabriel García Márquez, se desarrolla en el mismo escenario de *Cien años de Soledad*, Macondo; y que tiene como personaje a un Coronel retirado, tan obstinado como el de la novela corta *El Coronel* no tiene quien le escriba, claro que en la *Hojarasca* su terquedad es enterrar al tan odiado antiguo médico, frente a la oposición de todo el poblado y sus autoridades, para cumplir una promesa, en tanto en la segunda, el conservar al gallo.

La extratextualidad

La extratextualidad o la relación del texto literario con otro texto literario perteneciente a un autor diferente, como sucede en la novela *La Casa de los Espíritus* de Isabel Allende, donde encontramos puntos afines de una obra precedente que es *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, en la cual, así mismo, se reflejan otras obras anteriores leídas por su autor. Es decir que toda obra literaria recibe reminiscencias, influencias o recuerdos involuntarios de otra obra a la que admira y que crea una huella en el nuevo autor. (Peña, 2010, p. 80).

Un ejemplo de intertextualidad claro es la relación entre los cuentos: *El ruiseñor* de Hans Christian Andersen y *El ruiseñor y la rosa* de Oscar Wilde, no solo en el título, sino que muestran en el personaje del ruiseñor la nobleza y el espíritu de sacrificio. En tanto con la obra de Francisco José Briz Hidalgo, *La gatita y el ruiseñor*, hay una relación en el título, siendo el personaje de este cuento un ave que había viajado mucho y que tenía excepcionales cualidades para componer y cantar, pero al contrario del cuento de Hans Christian Andersen, el ruiseñor fue rescatado por su esposa la gatita Migarabí, de la esclavitud a la que estaba sometido por el águila malvada que lo raptó para aprender a cantar canciones hermosas.

La interdiscursividad

Es la relación semántica de un texto literario con una obra musical, pictórica o cinematográfica como el cuento *La Maja y el Ruiseñor* de la escritora chilena María Luisa Bombal (1910-1980), inspirado en la pieza musical *La Magia y el Ruiseñor* del compositor español Enrique Granados, que forma parte de la *Suite Goyescas*, a su vez inspirada en los cuadros de Francisco de Goya (Peña, 2010, p. 80).

Resulta muy atinado pensar en un claro ejemplo de intradiscursividad, cuando en la obra *Willy el soñador* de Anthony Browne, el protagonista sueña que es una estrella de cine, la imagen es abarcadora, porque en ella aparecen con rasgos de simio, famosos personajes, como: King-Kong, Frankenstein, León, Drácula, el Espantapájaros, el hombre de hojalata de *El mago de Oz*; Charles Chaplin, Tarzán, los enanos de *Blanca nieves*, el hombre invisible... Y por supuesto se evoca varias obras cinematográficas.

La metatextualidad

Se vincula a un texto del que se desprende una crítica, sin que sea obligatorio realizar enunciados; incluso, muchas veces se puede jugar con la alusión. Según Genette, es la relación que tiene un texto literario con otro que critica o ataca, como en el Quijote de la Mancha, donde el autor hace referencia a las obras de caballería y a las novelas pastoriles de su época (Peña, 2010, p. 80).

La metatextualidad establece la relación un texto literario de con la crítica, comentario, cuestionamiento, análisis que han hecho del mismo; para el efecto tomo un caso emocionalmente denso como se vislumbra la *Carta al padre*, de Franz Kafka, y la respuesta que a la misma, bajo el título *Carta del padre*, que diera Nadine Gordimer.

De entrada se nos figura estar ante textos de dos figuras un tanto disímiles: Franz Kafka (1883-1924), escritor checo, de origen judío, de lengua alemana, y la sudafricana Nadine Gordimer (1923), hija de padres judíos, quien tiene un año cuando Franz fallece, pero aun forzando levemente las fechas, se nos ocurre pensar en un periplo vital y literario, el de Kafka, continuado por Gordimer, al menos en cuanto a los textos considerados respecta.

La paratextualidad

Para Genette, es la relación entre una obra literaria con sus paratextos; es decir, “con todos los textos que aparecen en ella, aparte de la obra en sí: el título, el índice, las ilustraciones, los epígrafes, la dedicatoria, el texto de contraportada, etc. (Peña, 2010, pp. 79-80).

El concepto de paratexto lo insinúa Gérard Genete en el libro publicado en 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, pero lo desarrolla plenamente en un estudio posterior, *Senils* (1987). Lo define como un elemento que ayuda al lector a introducirse en la lectura [...] lo considera un elemento auxiliar, un accesorio del texto que funciona como una puerta de entrada, de transición y de

transacción. [...] Estamos hablando de elementos que ocupan un lugar privilegiado y que ejercen una acción sobre el público para conseguir una buena acogida del texto y una lectura más adecuada, más pertinente a los ojos del autor y de sus aliados. [...]

Aunque los paratextos son sobre todo textos escritos, la propuesta de Genette es mucho más abierta y también considera paratextos a los hechos que, si son conocidos por el público, aportan comentarios e influyen en la recepción. (Lluch, 2006. p. 47)

Architextualidad

En este tipo de intertextualidad ocurre una relación tácita que a la final es reveladora.

Es la relación que guarda una obra literaria respecto de otras obras similares y coincidentes en género literario con las cuales se pueden establecer relaciones de parentesco, semejanzas y diferencias.

La hipertextualidad

Es la relación que guarda una obra literaria con otra obra anterior que la precede y que llamamos *hipotexto*, así como la consecuencia se denomina *hipertexto*). Las epopeyas La Ilíada y La Odisea de Homero constituyen los hipotextos de La Eneida de Virgilio. [...]

La *hipotextualidad* es el fenómeno inverso a la *hipertextualidad*. Según Genette “es toda relación que une un texto A con un texto posterior B, en el que se inserta de un modo que no es el comentario. (Peña, M., 2010, p. 79-80)

El tema de la intertextualidad ha tenido una circulación restringida [...]. Los hipertextos no sólo se pueden reconocer en los contenidos literarios, también las ilustraciones ofrecen un conjunto de signos que testimonian la transtextualidad. (Díaz, F., 2013: 43)

1.5 Consideraciones para análisis de obras literarias infantiles

Las obras de arte se dividen en dos categorías: las que me gustan y las que no me gustan. No conozco ningún otro criterio.

Antón Pavlovich Chéjov

Para Fanuel Hanán Díaz (2013), “el análisis como su propia naturaleza lo requiere, implica la disección de una obra a la luz de la razón, para destajarla y revisar lo que hay en el interior”; considerando además que si es una obra literaria, debemos saborear el goce estético que se produce por el manejo adecuado de la palabra.

La primera pregunta fundamental tiene que ver con cuál es el objetivo con que realizamos el análisis, y cuál es el resultado final de esa tarea. [...] Tener claridad sobre el objetivo del análisis determina incluso su propio sentido. (Díaz, 2013: 8). Así, al considerar obras para niños, la exigencia es alta, porque al ser el niño su destinatario, este necesita sentirse atraído por la historia. Hernán Rodríguez Castelo considera que “el interés puede comenzar por un hallazgo [...] las calidades que puede tener tal hallazgo: originalidad, novedad, brillantez”. (2011: 11). La creación de una obra supone cumplir propiedades básicas: coherencia, cohesión, adecuación, que implica un trabajo de inicio a fin. “La construcción debe tener calidades: coherencia, rigor, sostenido avance hasta el final [...]. La construcción del relato para niños no debe ser excesivamente simple (da en relatos facilitones, simplones, chatos), ni necesariamente complicada”. (Rodríguez, 2011, pp.11-12).

La economía consiste en dar a cada parte o elemento de la estructura su desarrollo justo, sin alargarse ni quedarse corto. [...] El final debe ser eso: culminación, remate de la estructura narrativa (Rodríguez, 2011, pp.13-14).

Todo debe ser verosímil, es decir, creíble, acomodado a lo que se cuenta – a los personajes que se ha sacado de escena, a las situaciones en que se los ha puesto, a las causas que los mueven. (Rodríguez, 2011, p. 15).

Las obras de literatura infantil deben cumplir ciertas cualidades, entre ellas: hondura, diálogo, humor relacionado con lo lúdico; héroes o personajes simpáticos, el lirismo como fuente de emoción. Asimismo deberán evitarse ciertos defectos: un pobre manejo del lenguaje, el sentido domesticador, excesos de didactismos, sentimentalones, o dramatismos (Rodríguez, 2011) Por eso, analizar una obra literaria para niños “requiere muchos conocimientos paralelos y cruzados, requiere también saber mucho de literatura infantil, no sólo desde el punto teórico sino tener un bagaje de lecturas clásicas y contemporáneas. (Díaz, 2013, p.10)

El crítico ecuatoriano Hernán Rodríguez Castelo (2011) propone tareas preliminares para analizar las obras de literatura infantil, entre las que figuran:

1. Establecer el texto
2. Conocer al autor y su circunstancia
3. Identificar al destinatario

Se puede además describir la estructura y analizar el texto, el primero intenta saber cómo se desarrolla; en tanto el análisis supone mayor responsabilidad, pues se emprende un trabajo lector para descubrir elementos implícitos y explícitos.

Fanuel Díaz recomienda que:

No solo es imprescindible que tengamos claros nuestros conceptos de niño, infancia, lectura, lector, literatura infantil... sino que es definitorio que sepamos cuál es el propósito del análisis, qué sentido tiene. [...] Otra propuesta esencial tiene que ver con el lector de esa propuesta de análisis, ¿es un público infantil? [...] esta interrogante determina aspectos como la extensión del análisis, el nivel del lenguaje que vamos a utilizar y el uso que le vamos a dar al texto crítico o reseña o ensayo.

Existen niveles de análisis, un nivel descriptivo donde no se emiten juicios sino que se describe la obra, sus partes, el argumento y se señalan zonas de interés, temas o su relación con obras similares. El nivel interpretativo involucra desentrañar claves o llenar los llamados “espacios de interpretación” [...]. El nivel crítico implica una evaluación, determina qué aspectos son acertados o no en el planteamiento de la obra [...].

Muchos asocian la labor de análisis con la descalificación de la obra, otros con un discurso hermético complicado, otros con recomendaciones apasionadas. El análisis más equilibrado es aquel que pondera los elementos [...]. Desde el punto de vista práctico el análisis tiene una función orientadora, lo que se resuelve en reseñas y comentarios críticos. Sin embargo el análisis provee también una dimensión formativa en dos direcciones, consolida el pensamiento crítico y los instrumentos para acercarse a las obras. De hecho existen muchas escuelas de análisis que involucran a veces una metodología [...] (2013, pp. 23-25).

La Intertextualidad es una teoría literaria para análisis de textos como también lo son: **la Narratología** que parte de lo que se narra, quien narra, de qué forma, en dónde, cuándo, quiénes participan en la historia. **La Hermenéutica** que invita a desentrañar, a descubrir el contenido del texto, para que a partir de lo hallado tengamos la posibilidad de interpretar. **La teoría de la recepción** que toma como elemento principal al receptor quien se vincula al autor y se acerca a las condiciones en las que surge la obra. Podemos hablar de otras teorías como la **Sociología**, que profundiza en los aspectos socioculturales; **el psicoanálisis**, que se pregunta sobre el poder de los textos. Lo emocional y valorativo que aprecia los contenidos desde lo estético.

Otro aspecto interesante es el que propone Barthes, quien “dio el paso de la simple descripción de la estructura al análisis textual -que, sin duda, es análisis de la forma, la cual, como hemos visto, es forma de un contenido”. (Rodríguez, 2011, p. 70)

Barthes propone cuatro “disposiciones operativas” que Rodríguez (2011), resume así:

1. Dividir el texto en segmentos contiguos y en general muy cortos [...]. Estos segmentos son unidades de lectura, y por ello se propone llamarlos lexías. “Lexía útil es aquella en que no transita más que uno, dos o tres sentidos”.

2. En cada lexía se observarán sus sentidos. No el del diccionario, sino connotaciones, “sentidos segundos”, que pueden darse por asociaciones o relaciones. [...]
3. Recorrer paso a paso la longitud del texto. No las grandes masas. “No construiremos un plan del texto y no procuraremos su temática”. Significa que no buscamos reconstruir la estructura del texto sino seguir su estructuración y que consideramos la estructura de la lectura más importante que la composición retórica y clásica”.
4. “No nos preocuparemos demasiado si, en nuestro registro, “olvidamos” sentidos”. “Lo que funda al texto no es una estructura interna, firme, contabilizable, sino la desembocadura del texto sobre otros textos, otros códigos, otros signos; lo que hace al texto *intertextual*”. (2011, pp. 70-71)

Además debemos tomar en cuenta otros aspectos que enriquecen el análisis, como el análisis de personajes y el esquema actancial que es parte de la gramática narrativa y que tiene como ingredientes: sujeto, objeto, ayudante, oponente, destinador y destinatario.

CAPÍTULO 2
MARCO METODOLÓGICO

2.1 Metodología

*El escritor sólo puede interesar a la humanidad
cuando en sus obras se interesa por la humanidad.*

Miguel de Unamuno

La selección de una investigación literaria de corte cualitativo, condujo a la aplicación de varios métodos interactivos para poder vincularme con mis informantes y a conducirme a estudios bibliográficos. La investigación resultó reveladora, porque el libreto de la obra para títeres *El Rey Hermosillo*; que ha sido presentada en varias ocasiones, no estaba publicado ni había sido estudiado; obteniendo la primicia del análisis sobre intertextualidad y humor de este aporte del grupo Rana Sabia a la literatura infantil del Ecuador y del mundo.

Al ser un estudio cualitativo se utilizaron varias técnicas, entre ellas, la observación, pues se pudo observar y analizar el fenómeno; en este caso las obras para títeres de Fernando Moncayo autor de los libretos seleccionado que han sido presentadas junto a Claudia Monsalve, quienes en conjunto conforman el grupo La Rana Sabia, las que fueron el pilar fundamental para el análisis realizado. Claro está, que se seleccionó *El Rey Hermosillo, el del calzoncillo amarillo*, porque desde el sintagma nominal de su título cumplía características apropiadas para desarrollar mi trabajo investigativo.

Cabe indicar que la observación fue participante y no participante, porque para obtener los datos la investigadora debió incluirse en el hecho observado, para conseguir la información y en varios casos, debió excluirse, para no intervenir en el grupo investigado, cabe indicar que era necesario para una perspectiva como parte de un público, ya que las obras para títeres tienen sus especificidades y merecían analizarlas sin ninguna influencia.

Fue determinante la aplicación de entrevistas para obtener información de los integrantes del grupo Rana Sabia, expertos en el tema; quienes proporcionaron información pertinente para proceder al análisis de las obras seleccionadas.

Se realizó el estudio y análisis de casos que consistió en la selección de una obra de títeres del grupo Rana Sabia, que fue el pilar fundamental a la aproximación a su humor e intertextualidad.

Para la observación, se diseñó una guía de observación; en tanto, para las entrevistas se elaboraron cuestionarios, los que se remiten como documentos anexos.

Es importante recalcar que las técnicas cualitativas permitieron estudiar el contexto de la obra y analizarla desde una perspectiva distinta, que se fortalece con la observación, la discusión, el proceso interactivo y la búsqueda de información sobre el hecho particular.

El enfoque cualitativo permitió la recolección de datos con respecto al caso seleccionado, el grupo La Rana Sabia y la obra seleccionada; por lo tanto, las entrevistas fueron vitales, asimismo el análisis de los materiales recopilados, primordialmente, los guiones de las obras, para poder profundizar sobre humor e intertextualidad.

El análisis intertextual y humorístico tuvo una metodología que fusionó algunos aprendizajes sobre análisis de textos, pero principalmente las tareas preliminares sugeridas por Rodríguez Castelo en su libro *Análisis de las obras clásicas de la literatura infantil*, claro está, que existen ciertas variaciones tanto en el orden como en la denominación de cada parte del proceso:

1. Indagar el contexto del grupo La Rana Sabia.
2. Lectura de libretos para lograr ideas globales sobre el grupo.
3. Describir la estructura básica de la acción obra seleccionada.
4. Analizar el humor y la intertextualidad de la obra seleccionada, a partir de lexías, cuyos segmentos son unidades de lectura, de significación como lo refiere Barthes.
5. Apuntes finales sobre las condiciones artísticas de la obra *El Rey Hermosillo*.
6. Establecer conclusiones y recomendaciones a partir del análisis de la obra *El Rey Hermosillo*.

Estos pasos se trazaron con la finalidad de aproximarme a la obra seleccionada y ratificar que es una obra enmarcada dentro de la literatura infantil ecuatoriana.

CAPÍTULO 3
ANÁLISIS DE LA OBRA PARA TÍTERES EL REY HERMOSILLO

3.1 Indagación del contexto del grupo la Rana Sabia

"Casi siempre lo mejor de la literatura son las ocurrencias que le sobreviven al escritor después de haberse puesto a escribir".

Rafael Sánchez Ferlosio

La vida artística de Fernando Moncayo no inicia en el mundo de los títeres; pues antecederían a estas experiencias periodísticas en la revista colombiana Nueva Prensa, experiencia que cumpliría a los 18 años. Al inicio le interesaba la política y la sociología y escribía artículos que incluso se difundieron a nivel internacional; pero el periodista argentino Osiriris Troyani lo invita a escribir crítica para teatro, aptitud que tuvo el respaldo de aprender de forma directa.

La designación como Director de la acción comunal universitaria le permitió trabajar y enseñar a los campesinos; fue cuando se acordó de los títeres e incluyó a un grupo de amigos titiriteros, pero en palabras de Moncayo, "presentaron funciones muy urbanas"; y ese sería la motivación para convertirse en dramaturgo, en cuanto adaptó obras en base a cada región. La construcción de títeres y marionetas fue parte de este capítulo; pues empezó a fabricar títeres con pan, naranjas, tuzas...; "títeres de inmediato con ojos de espino, nariz de rosas, pelos de cáñamo o de choclo". Y estos títeres son los que le brindaron la facilidad de comunicarse con la gente de esos sectores, así "el títere se convirtió en una herramienta fabulosa".

Formó el grupo La Polilla, muy famoso en la Bogotá de los años 70, porque incorporaban cine, música en vivo y otros aspectos innovadores. La historia de este grupo fue escrita y montada.

Una situación beneficiosa fue la posibilidad de trabajar en el Teatro Nacional de Bogotá en el que se hallaban 200 marionetas, primero funcionaría como una cinemateca y luego comenzarían a montar películas para lo que debieron reparar proyectores. Para el efecto convocó a quienes deseaban actuar. Y surgieron ahí los famosos que venían de barrio de Bogotá.

Tenían una oficina de publicidad y formaron la Editorial Ediciones Testimonio, logrando editar libros buenos y baratos. El Café en la Séptima le brindaría la oportunidad de leer poemas, pero tiempo después les prohibirían. Se entiende que empezó escribiendo poesía, luego obras de ciencia ficción que también mantenían rasgos de humor. De estas experiencias surge La Cueva de los Ratones.

Su vida enlazada a la poesía, al trabajo editorial; la denuncia con humor a través de *El Labrador*, periódico para analfabetos. Los grupos culturales de los que era miembro, su inclusión en experiencias sobre arte, su mundo entre teatrinos, sus estudios en bellas artes; son antecedentes de lo que hoy por hoy su aporte a las artes escénicas.

Haber conocido en 1971 a Claudia Monsalve, quien estudió teatro, le permitió a Fernando Moncayo unificar ideas y lograr un proyecto que lleva cuarenta años y cuyo nombre se ha convertido en un referente: La Rana Sabia; y es que cuando llegan a Ecuador desde Colombia, es ella quien hace con una almohada una rana que se convirtió en la presentadora de las obras que tenía escritas ya; y que además con ese nombre generaría la obra *La Rana Sabia encuentra un tesoro*, que enfrenta el tema del desprecio al conocimiento no académico, en el que Don Sabelotodo, no sabe nada; esta obra nace para fortalecer la experiencia milenaria de los pueblos, porque la Rana es quien siembra, cuida y cosecha. A esto se suma que cuando fueron a presentar esta obra en Guayaquil, en conexión con el título de la obra los denominaron Grupo Rana Sabia, y desde ahí, el nombre permanece.

La puesta en escena las obras de la Rana Sabia tiene una particularidad, pues antes de construir los títeres, Moncayo dibuja la obra sobre papel como una especie de cómic. Luego de ello, su esposa, Claudia Monsalve construye los títeres y les da características físicas que determinan su humor. “Después de que Claudia arma los títeres, cambia un poco el guion porque el rostro de los personajes inspira otras cosas”, resalta Moncayo.

Varios son los personajes se representan en su teatro alternativo que aparecen en sus obras de teatro con títeres. La Rana Sabia es una contadora de historias vinculadas al contexto ecuatoriano, que hablan de convivencia, de respeto, que muchas veces presentan rasgos históricos; y que de una u otra forma se convierten en fábulas que son escritas y actuadas por Moncayo en su propio “titiriteatro” ubicado en el barrio Sanjaloma que es un lugar paratextual; en él se encuentran cientos de elementos lúdicos, artísticos, creativos que convergen con el mundo creado entre títeres, historias, personajes y niños, prueba de lo afirmado, el primer museo de títeres, que ubicado en la casa de hacienda presenta una colección de marionetas, muñecas y títeres de diversos países.

3.2 Lectura de libretos para lograr ideas globales sobre el grupo

Pude acceder a tres libretos completos del grupo: *Crónica subyugante de una batalla*, *La Rana Sabia encuentra un tesoro y el Rey Hermosillo*, *el del calzoncillo amarillo*, y la descripción de ciertas obras que son parte del repertorio artístico del grupo, información que me llevó a ciertas consideraciones:

Las obras de La Rana Sabia son muy bien pensadas; se caracterizan por el humor, por la intertextualidad; y es que los elementos paratextuales enriquecen los textos que llegan de forma penetrante por la manera de abordar temas, de proponer enseñanzas que se logran mediante inferencias, que se ayudan de juegos verbales, se abastecen de las situaciones actuales, confluyendo todo en un espectáculo infantil en el sentido más amplio de la palabra, ya que de inicio a fin hay disfrute, pensamiento, conexión.

Se desarrollan temas serios que han tenido acogida y como es de entenderse, se han reestrenado; entre ellas: Cuatro divertidas historias sobre renacuajos, sapos y ranas, *Encuentra un tesoro*, *Teja*, *El Quinde*, *El fuego y el gigante*, *Toto*, *El barrio Salsipuedes*, *De Patialsuelo a Paticalzado*, *Ese oficio sí me gusta. 1822*, *Crónica subyugante de una batalla*. *Memorias de una tortuga*, *la Cueva de los Ratones*, *Las aventuras del Gallo Sancocho*, *El Rey Hermosillo*. Todas ellas de profunda reflexión.

Se parte del público en las presentaciones de las obras para títeres me acercó al entendimiento tácito de diversas condiciones, la ironía, la conexión de historias, el contexto. El encanto del humor de Moncayo consiste en un diálogo fluido que llega a los espacios y reconocimientos infantiles; en tanto, Claudia, crea un ambiente paratextual, en cuanto Genette considera paratextos a los hechos que, si son conocidos por el público, aportan comentarios e influyen en la recepción (Lluch, G., 2006, p. 47)

Es necesario entender que las obras narrativas y líricas son distintas al teatro, en la que el texto cobra otro sentido, porque va más allá, porque juegan de manera directa los sentidos, porque el texto muta, en tanto en la narrativa es estático en cuanto a pesar de diversas interpretaciones, lecturas y circunstancias, aunque pueda ser entendido de forma distinta, hay un escrito base; situación que es bastante compleja pues un libreto teatral cobra vida en la representación, siendo un principio que ninguna presentación es idéntica a otra.

La intertextualidad toma un sentido quijotesco, además hay un pasaje en la obra cervantina en la que Don Alonso Quijano convertido ya en caballero andante se vincula con un titiritero que llevaba su retablo y un mono, escena que se desarrolla en el capítulo XXVI de la segunda parte de la obra, titulada Donde se prosigue la graciosa aventura del titiritero, con otras cosas en verdad hartas buenas; así pensando que debía ayudar a quienes huían, desenvaina la espada y se ubica en el retablo y furioso empieza a dar cuchilladas a los títeres, produciendo tales destrozos que “si maese Pedro no se abaja, se encoge y agazapa, le cercenara la cabeza con más facilidad que si fuera hecha de masa de mazapán” (Cervantes, 2004, p. 562) , quien le pedía detenerse, con el argumento de que a quienes destrozaba no eran moros sino muñecos y que le haría perder toda su empresa; mas, la lucha continuó.

Rana Sabia fusiona varios lenguajes, de ahí su mérito, porque aunque son los títeres que se presentan, hay actores tras de su obra. En sus muñecos hay vida, hay ritmo, en palabras de Fernando Moncayo “El ritmo se transmite, es rápido, ágil, porque el títere tiene expresión limitada, no aguanta dos minutos si no tiene acción ni espacio”. [...] La obra de arte es una totalidad; el ritmo, la interrelación con el público... Nada se retrasa ni se adelanta, el gesto, el montaje, el giro; las sensaciones que se transmiten.

El género dramático conduce al ser humano a considerar otras dimensiones y otros espacios; la posibilidad de soñar y de involucrarse; así Fernando Moncayo proyecta en sus obras una capacidad de generar diálogos sobre temas que no pierden vigencia; personajes con características muy bien trabajadas, incluso como títeres en su específica expresión; que es el indudable mérito de Claudia Monsalve, sumando la fluidez en la presentación escénica, el mantenimiento de un ritmo y una pertinencia que se acopla a las expectativas del público que se vincula a través de dos recursos: un humor que de ninguna forma se ubica en la comedia ñoña, en una serie de chistes, sino en un diálogo inteligente, oportuno, con significados; en tanto la intertextualidad que se proyecta con diferentes matices.

El juego de movimientos que toman parte en los espacios, para lograr el arte, pero esos movimientos hacen que esos muñecos que son objetos inanimados tengan automovimientos para transformarse en seres vivientes.

La identificación con el público es fuerte, pues existe una posesión de mercado, por así decirlo, pues quienes asiste se sienten partícipes, incluso de ese enlace que puede producir la repetición de estribillos que aparentemente simples se conjugan con una representación

totalmente significativa con las partes del cuerpo, logrando una comprensión vinculada a elementos filosóficos y psicológicos. El momento que pone su mano en el corazón y enuncia “Pecho”, coloca su mano en la cabeza y pronuncia “Despecho”, en un juego que repite para culminar con la posición de la mano sobre su estómago para emitir “Empacho”; pero en este caso bien podemos afirmar que ese humor situacional se halla relacionado el estudio morfopsicológico, que consiste básicamente en reconocer elementos del rostro relacionados a pensamientos, sentimientos, y deseos; pero cabe la aclaración, no hay significaciones absolutas; pero sí, algunos indicadores que se convierten en pistas de los rasgos de la personalidad, así lo refiere el libro de Julián Gabarre titulado *El rostro y la personalidad*.

Al final la postura de los brazos al frente de forma paralela, son la pauta del aplauso con el coreado “se acabó la función, se acabó la función”, que es un código ya establecido, pues el público está habituado al proceso de las presentaciones, es otro miembro más de la obra; en tanto, los nuevos asistentes rápidamente se identifican uniéndose a esta complicidad en torno a los títeres.

La asistencia a las presentaciones de la Rana Sabia se han convertido en un hecho comunitario como lo refiere Marcos Rosenzvang; porque la parroquia la Merced en Sanjaloma, se siente convocada en las actividades realizadas por este importante grupo teatral; además es un hecho comunitario porque las funciones se han difundido en escuelas, fundaciones, teatros, centros Si podemos asumir a una presentación teatral como una fiesta en el sentido comunitario; “la fiesta es siempre fiesta para todos”. (Rosenzvang, 2011) Eso permite a los asistentes tener una idea clara de la experiencia asociada a su experiencia como parte de este hecho de comunidad.

La literatura infantil en cuanto creada para niños, es una literatura pensada para ellos; por eso me atrevería a decir que Fernando Moncayo es un representante de la literatura infantil en Ecuador, con sello de exportación, porque para hacerlo se necesita más que la euforia; pues como estudioso de la sociología, como ciencia que estudia al ser humano en su medio social; y de la antropología, como ciencia que estudia al hombre de forma completa, compleja e integral; ha podido mantenerse por cuarenta años en compañía de Claudia Monsalve, su esposa y coidearia, para lograr un trabajo de calidad, que tiene el soporte de una constante formación que lo llevan a ser un profesional en el arte de los títeres.

En Moncayo hay un interés por la estética, no son simples muñecos repitiendo enseñanzas, a diferencia de títeres que puede ejercer un docente parvulario, un promotor de salud, un

vendedor; pues aunque haya mucha creatividad en ellos, el trabajo artístico tiene sus propios lineamientos.

Las obras de Fernando Moncayo son calculadas para la atención del niño. De acuerdo a la teoría atencional de Posner, podemos distinguir tres funciones atencionales, orientación espacial, alerta y control cognitivo (Funes y Lupiáñez, 2003. p. 1)

Las historias pueden abordar temas complejos, pero que entienden los niños. Claro está que en existen títeres para adultos, así como el artista argentino Banfel, con expresiones particulares; pero las obras de Moncayo y Monsalve son pensadas para niños, a pesar de que podemos hablar de una mediación del adulto, hay una señal; y es que la misma intertextualidad que sugiere un doble público en las obras, puesto que estas obras acercan al adulto que con una mayor experiencia puede hacer una lectura más completa en relación al niño que aunque cuenta ya con ciertos referentes hace la lectura acorde al nivel de experiencias.

La función más estudiada de la Red Atencional Posterior es la de orientación de la atención hacia un lugar en el espacio donde aparece un estímulo potencialmente relevante bien porque posee propiedades únicas, es novedoso, o porque aparece de manera abrupta en la escena visual. (Ruz y Lupiáñez, 2002)

Cuando inicia la función, logra obtener poner en alerta surge con juegos lúdicos en sus expresiones y diálogos; por ejemplo, cuando inicia o apertura la obra, inicia habitualmente con un saludo que le convierte en una alerta, incluso el *lalala*, o expresiones como esta: *-Veo que han venido todos*, para completar con un *-Todos los que están aquí*; en el que se percibe el uso de un humor lingüístico en cuanto retruécano, en cuanto juego de palabras que consiste en repetir palabras pero para conseguir cambios en el sentido o en el significado.

La orientación espacial se produce en su saludo: *Buenas tardes, bienvenidos, estamos en el Titiriteatro en Sanjaloma, parroquia la Merced*, en tanto el control cognitivo se extiende a través del diálogo y la decodificación de expresiones, actitudes, valoración de personajes, inferencias a través de la historia.

En la función hay un acercamiento, porque en ciertos momentos, los niños pueden tocar, acercarse a los muñecos que en las manos de tan formidables titiriteros cobran significaciones, cobran vida, porque sus muñecos logran el paratexto, cumpliendo el mismo papel que cumplen

en un libro álbum, porque hay un equilibrio entre texto y paratexto, el uno no puede entenderse sin el otro; como cuando Anthony Brow propone sus obras, Willy el Soñador, y aunque el niño no pueda entender cuando niño los vínculos con Magritte, ya tendrá un antecedente en Willy para llegar a conocer a Magritte. Así, La Rana Sabia crea muñecos con estética, que son ya una propuesta visual, tienen identidad, donde los vemos sabemos que tienen un sello particular.

3.3 Describir la estructura básica de la obra seleccionada

El Rey Hermosillo presenta esta estructura:

Exposición o principio: La obra inicia proporcionando una ubicación tiempo espacial y presentando al Rey Hermosillo quien se declara como inteligente, bondadoso y valiente, pero es la Rana Sabia pone en tela de duda estos atributos del monarca, circunstancia que obliga al rey a salir a buscar aventuras con su caballo Alazán, para demostrar su valentía, y la Rana decide vigilarlo.

El nudo de la obra tiene sus partes de tensión porque implica cada una de las aventuras, primero con Tiburcio a quien confunde con el mago Fedor; luego con la Caperucita Roja que será ayudada por el lobo, para que Hermosillo no robe las tortillas de maíz que lleva para su abuelita. También capturará un dragón que terminará por descubrirse que es una mansa oveja.

El desenlace implica el retorno del rey a palacio, el recibimiento de sus soldados, y el registro de sus aventuras para que se escriban y se difundan, pero todos los episodios son contados a su conveniencia.

3.4 Análisis del humor y la intertextualidad de la obra *El rey Hermosillo* a partir de lexías

El rey Hermosillo es una historia ágil que presenta a un narrador y varios personajes; un hombre, una mujer, el campesino, Don Tiburcio, Caperucita Roja, el Lobo, el Caballo, la Oveja, los soldados, el escribano y Rana Sabia; quienes son parte de la historia de un rey que se presenta como valiente, inteligente y que sale en busca de aventuras, pero a su regreso contará los acontecimientos desde una perspectiva muy personal.

El título: *El rey Hermosillo, el del calzoncillo amarillo*, incluye la presentación del protagonista, y el uso de dos recursos humorísticos; la rima, que surge en las terminaciones de las palabras

Hermosillo y amarillo; asimismo, el absurdo que como lo refiere Escudero, no es un absurdo cualquiera; y así lo maneja Moncayo, cuando el absurdo surge entre la imagen de un monarca y la irreverencia al referir su calzoncillo, cuando la representación mental del rey nos conduce a su corona, Él propicia en nosotros, la imagen de una prenda de vestir íntima. Son estos elementos los que nos conducen a circunstancias de humor fino; pero a la vez, el adulto que acompaña al niño, que tiene un papel mediador, infiere que la crítica sociopolítica.

La estrategia humorística parte de un título sugerente o el apareamiento de un personaje dentro del título inclina a quien pretende verla a hacerlo o no, si pensamos en la obra de Fernando Moncayo y su *El rey Hermosillo*, nos contextualizamos con una obra que a pesar de abordar un tema profundo, la verdad, presenta a través de sus personajes la forma de asumir un hecho desde las perspectivas individuales, que hacen replicar la versión a partir de intereses.

En la obra encontramos un narrador que apertura la obra contando, utilizando el recurso de la architextualidad: *Hace mucho, muchísimo tiempo, en un país lejano de cuyo nombre no quiero acordarme*; que nos lleva a dos conexiones, la fórmula de inicio conocida en cuentos clásicos como *El Flautista de Hamelín* difundido por los Hermanos Grimm, caracterizado por la ubicación temporal y espacial de la historia; y el acercamiento a la obra de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, al referir *de cuyo nombre no quiero acordarme*, que es una notoria referencia intertextual.

Posteriormente presenta al personaje: *Había un rey maravilloso dotado de todas las virtudes. Era valiente, inteligente y adorado por toda la gente*. Situación que se convierte en un antecedente para que en el clímax de la obra se use la **contradicción** frente a las acciones y actitudes de este rey, ya que el público a medida que se desarrolló la obra pudo deducir la auténtica personalidad del monarca.

Luego aparecerá una mujer que dice adorar al rey Hermosillo, mientras el narrador continúa relatando que *estaba siempre presente en la vida diaria de los ciudadanos*; y empieza la estrategia de lo **inesperado**, el momento que aparece un hombre con un televisor que enuncia que va a ver su programa favorito y al prender el televisor aparece el rey Hermosillo que la saluda con un *hola*, se describe como el más hermoso de todos y desaparece con el televisor; y a pesar de que se va descubriendo progresivamente la personalidad, no deja de sorprender y lograr que el público se involucre cuando la mujer grita *¡Hey! ¡Mi televisor!*, recordando además que las situaciones y los conflictos, son los recursos propios de la gran literatura del humor,

particularmente de la narrativa; pero que en esta obra del género dramático se aprovecha de forma adecuada.

La ironía se hace evidente cuando el narrador reaparece y expresa: *Todo era felicidad, pero empieza la parte reflexiva cuando anuncia hasta que un día alguien preguntó, y aparece la Rana y cuestiona al público: ¿Será cierto que el rey Hermosillo es inteligente, bondadoso y valiente? Ante la pregunta el rey ingresa alarmado para refutar ¿Cómo puedes dudarlo? Si todos lo saben, hasta esos chavos con nariz de enchilada que nos están mirando, en la que el títere transgrede la regla de la cordialidad que se infiere frente a la actitud de la Rana del respeto. Y continúa el humor cotidiano cuando el rey pregunta a la Rana quién es y ella responde Soy la rana sabia, y el soberano refuta: aquí el único sabio soy yo, que implica las condiciones humorísticas sobre la caracterización de personajes, así Hermosillo, saldrá en búsqueda de aventuras; creando **una situación cómica** que se relata en verso rimado:*

*Soy el rey más bondadoso
el más listo y más hermoso
y además el más valiente
eso la sabe la gente*

*Saldré a recorrer el reino
todos deben acatar
lo que mi sabia palabra
al punto vaya a ordenar*

*¡Que me traigan mi caballo!
(ENTRA EL CABALLO RELINCHANDO)*

*Y me llevo, por si acaso
el arma más poderosa
para que así nadie intente
dañar mi figura hermosa
(TOMA UNA CATAPULTA Y SALE)*

La situación se da cargada de ciertos recursos intertextuales, pues decide su salida acompañado de su caballo, al igual que Don Alonso Quijano, convertido en caballero, sale con Rocinante, en búsqueda de aventuras, en tanto al enunciar que va con un arma poderosa, surge lo **imprevisto**, porque lejos de ser un arma letal, lleva una catapulta, que se ve como un pequeño lanzador, totalmente inofensivo.

Cuando la Rana habla al público y les dice: *Este rey muy presumido, voy a mirar dónde va, si es que corro algún peligro, ustedes me ayudarán*, se crea toda una complicidad con el público, una

interrelación, porque a partir de ese momento los niños se sienten el compromiso de alertar a la Rana, claro está es un compromiso tácito.

En esta parte la obra es un hipertexto del Quijote de la Mancha; en tanto, se encontrará con aventuras, claro está que este monarca no es un idealista como el Quijote ni viene a “deshacer entuertos”. El primer personaje con quien se encuentra en pos de aventuras es con Tiburcio el labrador, que se presenta como el oponente ante la necesidad del rey, pues lo tacha de mentiroso y afirma que es el mago Hedor, así surge la estrategia de **confusión**, pues aunque el campesino insiste:

*No señor, soy campesino
y mi trabajo es sembrar
tomo este grano de trigo
y al punto lo hago brotar*

(TIRA AL SUELO EL GRANO Y BROTA LA PLANTA INMEDIATAMENTE)

Pero aquí también hallamos una similitud extratextual, pues cuando lanza el trigo e de inmediato brota, nos traslada a la escena de *Las Habichuelas Mágicas*, llamado también *Juan y los frijoles Mágicos*, en las que Juan descubre a la mañana siguiente que las semillas que su madre lanzó por la ventana al encontrarse decepcionada porque había cambiado la vaca por ellas, habían germinado. Las marcadas diferencias es que en el hipotexto el acontecimiento es el incidente; es decir, la parte en la que se introduce el problema que servirá para producir el clímax y el desenlace de la historia; en tanto en el *Rey Hermosillo*, se cuenta para exaltar el valor del trabajo en el campo, que a través del paratexto de una planta que surge de inmediato, se provoca una lectura que trasciende del simple hecho para en una situación hiperbólica, maximizar un hecho y hay la inmediatez del crecimiento de la planta. Se suma la sorpresa, lo imprevisto, la ruptura que a la vez causan disfrute por el efecto de lo inesperado.

El rey se valdrá a partir de este punto de la estrategia de la repetición para vencer al campesino pues considera que es el mago Hedor y con el juego verbal en rima, lo desafía:

*Oh, esto es cosa de magia
eres el mago Hedor
te venceré con mi magia
que es de todas la mejor*

Aunque Tiburcio insiste en sacarlo de su equivocación, el rey continuará buscando alternativas:

*Te haré desaparecer
de mi vista en un momento
abracadabra, chihuahua
que se lo lleve el gran viento.*

(SUSPENSO... Y NO PASA NADA).

La utilización de *Abacadabra*, nos conduce a la fórmula mágica de los cuentos de hechizos y hechizados, más el aporte de *Chihuahua*, que es una raza de perro; y que logra, lo que Carlos Bousoño llama ruptura del sistema de lo psicológicamente esperado, pues la fórmula habitual, culmina con el conocido *pata de cabra*.

Hermosillo a pesar de su magia y de su deseo *que se lo lleve el viento*, no consigue nada. Recordemos que ese es el momento en que ríen los niños a ver desilusionado a rey. Luego viene la estrategia de la **repetición** pues Hermosillo persiste en su intento, incitando al público para que soplen con él; el público obedece, porque reitero, está conectado con lo que sucede; pero otra vez... No pasa nada. En tanto el campesino como personaje no rompe ese vínculo enunciando que casi lo despeinan.

Luego el rey hará sus propios polvos mágicos, que no son sino talco porque extrae de un tarro, con la estrategia de lo **absurdo**, que es opuesto a lo soso, porque aunque el público ría, aunque es talco, no deja de ser un polvo mágico, claro está que la situación produce risa. Pero el rey estornuda con los polvos, logrando un juego onomatopéyico, de la que también disfrutaban los chiquitines. Al final de esta aventura, el campesino retrocede y como lo había deseado el rey desaparece, por lo que se siente triunfador y listo para continuar otras aventuras, por eso sale de escena montado en su caballo.

La Rana llega buscando a Tiburcio el labrador y el público ratifica que no desapareció, tan solo cayó en un hueco, se cierra la situación cómica; pero la Rana seguirá a Hermosillo.

El cambio de escenario se torna como elemento intertextual que nos llevará al bosque y a la vez un personaje clásico de los cuentos infantiles, la Caperucita, quien aparece cantando:

*Caperucita roja
me llaman mis amigos
hola, soy la célebre y famosa
Caperucita roja
¿y saben qué llevo en este canasto?
pues llevo tortas para mi abuelita
que vive al otro lado del bosque
estoy muy contenta*

*pues me ha dicho
que el rey Hermosillo
se encuentra por aquí.*

Efectivamente es una parodia, el rey entrará a escena preguntando *¿quién eres?*, utilizando un juego fonético bastante gracioso; como lo refiere Bergson, el humor aparece de forma directa e indirecta, unas veces es visual, otras fonético, que consiste en “trasponer la expresión natural de una idea a partir de un cambio de tono, que se convierte en una conexión muy frecuente cuando se trabaja frente al público”. También se producen rasgos cinéticos que surgen en situaciones inusitadas, en las que se derrochan sentimientos, posturas, afinidades. En tanto ella responde: *Caperucita roja me llaman mis amigos, y soy famosísima*; pues el énfasis puesto además conduce al público al reconocimiento absoluto del personaje, pero se produce una hipertextualidad que alcanza un hipotexto contextualizado; otros elementos del montaje se convierten en paratextos que nos conducen al texto original, entre ellos el canasto, la caperuza de la niña, la comida para la abuela. Pero las variantes que vuelven el referente en algo nuevo, pues el oponente es el rey que empieza indagando qué lleva en el canasto; respondiendo la niña:

*Llevo tortas de maíz
para mi abuela viejita
que vive al final del bosque
en una linda casita*

Se produce entonces el humor costumbrista, pues en el hipotexto lleva unos pastelillos, y en este hipertexto, lleva tortas de maíz; que es un bocadillo apetecido en la serranía, resultando necesario enfatizar el carácter contextual de las obras de Moncayo. Como lo refiere Justo Fernández, en las obras literarias y pictóricas, se presta atención a las costumbres típicas de un país o región; en tanto se produce una mediación por el sentido de pertenencia cultural. Otro aspecto importante es que proyecta una transposición espacial y temporal, porque en la versión de los hermanos Grimm la madre pide a la niña que lleve en una canasta pastel y una botella de vino para que se reanime porque estaba enferma; pero aquí se recurre a una contextualización ecuatoriana, es una Caperuza de la serranía.

El juego de palabras en el diálogo que se presentan rimadas, se verá complementada con el juego de lo absurdo en la intervención del monarca:

Yo quiero esas tartas para mí

Primero porque un rey que se presenta al inicio se muestra como el protagonista, rompe los esquemas, pues para los personajes de cada una de sus aventuras es antagonista, pues impide la realización de sus actividades. En tanto en el esquema actancial sería el oponente de Caperucita Roja.

Luego reitera el recurso de la rima que en este caso es total y perfecta en las palabras finales: Hermostillo y bolsillo, cuando enuncia:

*Porque soy el rey Hermostillo
y además porque no llevo
ni un pedazo de pan
en el bolsillo.*

Caperucita se resiste y vuelve el juego de la confrontación, pues mientras él ordena –*que sí*, ella, responde – *Qué no*. Surgen juegos fonéticos, acciones ágiles, Caperucita gritando: *¡Socorro!* Resulta graciosa la desesperación del rey que afirma que ante tanto grito se marchará; por eso, ella prosigue su camino; pero el público percibe que el Hermostillo solo está escondido y que intenta meter la mano en el canasto, situación que evoca el juego de las escondidas, como una hipotextualidad, que como refiere Genette “es toda relación que une un texto A con un texto posterior B, en el que se inserta de un modo que no es el comentario.

El Lobo que se muestra distinto al del hipotexto, pues notoriamente es el oponente, en la caracterización del personaje que logra Rana Sabia, es el ayudante de Caperucita; y lo podemos notar cuando entra a escena preguntando - *¿Qué pasa? ¿A qué tanta bulla?* y Caperucita le da un beso, se alegra de que asoma porque le quieren robar las tortas que lleva para su abuelita; situación que se presenta cargada de humor e intertextualidad, el primero potenciado por la **sorpresa**, y la segunda por el encuentro de dos personajes clásicos que se han mostrado antagónicos. Aquí el lobo se convierte en una especie de salvador, porque incluso la tranquiliza y ofrece ayudarla; y ese cambio de funciones lo que produce risa.

Cuando salen, dejan el canasto y es el Rey que mete la mano en el canasto y el lobo lo muerde, y la reacción del Rey:

*¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!, por la sombra de mis antepasados
mis dedos se han tragado
¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! qué calamidad*

Y los niños ríen, no por el dolor del soberano, sino que hay una inferencia, pues como lo dice Valentina, una niña asistente a la función: El lobo le tascó la mano porque estaba robando y no es correcto que una persona aunque sea rey, robe. El rey que en otros cuentos se presenta como el héroe, el bondadoso, como en el caso del Rey Arturo, en este caso es el claro oponente; y esa forma de irse descubriendo como el villano, situación que no es frecuente cuando además es el personaje protagónico, de ahí que hay una conexión de un personaje principal con características antagónicas, como es el caso del cuento de Charles Perrault, Barba Azul.

La Caperuza agradece al lobo, quien por proteger las tortillas, se atoró en la canasta; pero la niña le propone llevarlo allí hasta llegar donde la abuelita.

El rey sale e interactúa con el público, los acusa de no haberle avisado, entra el caballo y continúa con el recurso de la **rima**:

*Arre, arre mi caballo
arre mi noble alazán
continuemos por los campos
que mi hazaña contarán*

Hay architextualidad; pues usa una fórmula común de algunas canciones infantiles, basta con recordar el inicio de las canciones tradicionales: *Arre Caballito*, *Arre Borriquito*, mientras ya anuncia que continuará en busca de hazañas.

*¡Oh! ¡qué veo! un dragón
terrible y gigantesco.
Aquí les demostraré
lo valiente de mi ancestro.*

*Detente dragón horrible
mi brazo te vencerá
soy el rey súper machísimo
que tu furia acallará.*

(SE METE DETRÁS DE UNAS ROCAS. SE ESCUCHAN RUIDOS Y GRITOS)

Al igual que el Quijote, Hermosillo empieza a alucinar; se convierte el momento en una parodia, pues así como el Caballero de la Triste Figura se enfrenta a los molinos de viento, pensando que son gigantes, Hermosillo se enfrenta a un ser que asume que es un dragón; en tanto con la estrategia de la **repetición**, logra un ambiente de humor en el que los recursos fonéticos, el

ajetreo del monarca, sus entradas y salidas, atraen atención, mientras exclama: *Ya lo tengo asustado, ya lo tengo acorralado, aquí lo trago enrollado*, hasta que entra con un envoltorio y afirma:

*Capturé al terrorífico azote
de ciudades y campos
por esta hazaña, seguro,
me harán versos y cantos
¡Oh! Qué valiente soy.*

Y la **sorpresa** causa espontáneas risas al desenvolverse el atado, porque en reemplazo del terrible dragón, aparece una frágil oveja, que además se le escapa en mitad de balidos, y entre Beeee y Beee, el rey grita – *¡Socorro!*, *me ataca, ¡socorro! [...] Hagan algo. ¡Socorro!* y sale perseguido por la oveja en mitad del disfrute de la escena por parte del público; mas cuando parece que hay calma; ingresa nuevamente a escena y se encuentra con el caballo, el que relincha, produciendo tal espanto al rey que se desmaya.

Cuando el caballo lame a su amo, este vuelve en sí y regresa a palacio en donde encuentra a la Rana Sabia, quien pregunta por las aventuras, pero los soldados abren paso, indicando:

*A un lado, a un lado
Que el rey está cansado*

En tanto para asombro de todo el público, el rey dice su parlamento:

*Pues he demostrado una vez más
que soy el más valiente, listo y audaz
y he tenido aventuras que se deben escribir
para que todos aprendan y las repitan sin fin.*

Y los soldados responden: – *Así sea, majestad, así sea* y empieza a relatar sus aventuras, las que son registradas por su escribano, Lápiz Fino.

Primera aventura: me encontré con el maligno mago Fedor, a quien vencí con mi inteligencia y mi magia, haciéndolo desaparecer para siempre... que se escriba y se difunda.

Nos traslada a las novelas medievales en las que la palabra del monarca era ley, sin importar si era desatinado, pues la palabra del rey era la palabra de Dios.

Pero la presentación de este hecho provoca a la vez una crítica social a los regímenes autoritarios, pues la contestación de los soldados que representan orden y control, responden siempre: – *Así sea, majestad.*

La tergiversación de la segunda aventura: *Me encontré con una dulce niña llamada Caperucita roja, a la cual un malvado lobo intentaba robar las tortas de su abuelita., pero yo, gracias a mi valentía, derroté a ese lobo y lo convertí en enchilada. Que se escriba y se difunda. Con la correspondiente contestación de los soldados – Así sea, majestad.*

Y cierra su **narración pomposa con hechos triviales** con la tercera aventura, cuando cuenta que capturó un terrible dragón que echaba fuego por la boca, en la que por supuesto en público se involucra aún más, porque reclama que es mentira.

Así, *El Rey Hermosillo, el del calzoncillo amarillo* culmina, pero se sumará a la historia un cierre con Fernando y Claudia frente a los niños, llevándolos al final de la función, entre aplausos, un viaje sobre un caballo de madera, invitaciones y anuncios, todo en un espacio creado de manera pertinente para el acercamiento con la obra, en el que la interacción, los textos y los paratextos se juntan, cerrando un espectáculo con esencia infantil.

3.5. Apuntes finales sobre las condiciones artísticas de la obra el rey Hermosillo

Es innegable la trayectoria de Fernando Moncayo en el teatro para títeres ecuatoriano. Su trabajo tesonero junto a Claudia Monsalve ha hecho que Rana Sabia se constituya en un ícono dentro y fuera de nuestro territorio. Su método consiste en dibujar sus obras como historietas, poner textos. Claudia hace los muñecos y el muñeco modifica las obras. (Moncayo, 2013). Y es que para ser un titiritero a carta cabal.

En palabras de Daniel Alcoleas, la intertextualidad en las obras de la Rana Sabia es innegable por la cultura tan amplia, las influencias de lo más selecto del género dramático, Shakespeare, la influencia anarquista de García Lorca. Fernando Moncayo tiene un cerebro que es un gran archivo en donde guarda datos para ir creando, y esa es la diferencia, porque se basa en lo que conoce, pero lo hace tan de él, hace algo absolutamente original, por ejemplo en sus obras históricas, como en la *Crónica Subyugante de una batalla*, que se presenta con una visión tan propia, tan de ellos.

Asimismo para Alcoleas el humor que manejan es “súper inteligente”, no es un reírse del otro, no es un ridiculizar el otro, es **reírme con el otro**, que se matiza con la “sal quiteña” y esa gran carga de conocimientos, todo esto confluye en la situación de alegría, que genera el respeto por el otro, por el público; con coherencia, con una ideología socialmente coherente.

Para Alejandro Jovel dramaturgo salvadoreño, una cosa es el cuento y la obra es otro lenguaje; el hecho escénico vivo, orgánico, porque la interpretación de los títeres es distinta, pues el lector lee de otra forma, pues existen otros lenguajes inherentes. Mientras el humor de Rana Sabia parte de lo cotidiano, del contexto social, de la información que rodea la historia, es un humor verbal que nace de las acciones, gestos, críticas, de la situación de los otros.

Para Ada Arrese, colaboradora del grupo Rana Sabia; el humor es lo inusitado, lo que produce sorpresa, es toda una analogía, porque Fernando Moncayo es más sesudo, exterioriza con la palabra, porque esa es la posibilidad del títere, el decir. En tanto Claudia es el apoyo, la continuidad de ideas. Y los dos trabajan con mucho profesionalismo.

Esta investigación va más allá de las referencias, porque la obra artística de un titiritero está en su representación, en lo que puede generar a través de ella. En la alegría que produzca, que de ninguna forma debe entenderse siempre como comedia, porque la alegría y el humor pueden encontrarse incluso en lo que conocemos como seriedad, y es que el humor implica mucha seriedad.

Otra evidencia de su calidad artística se halla en el entendimiento sobre el contexto, saber para quién va presentada la obra, y ese es un punto fuerte del autor seleccionado, quien se acerca al mundo de los títeres como realizando un trabajo dentro del campo de la sociología, pide a unos amigos que presenten sus títeres, se da cuenta de la influencia de ellos en los campesinos con quienes compartía, pero se da cuenta, en palabras del mismo Moncayo “eran muy urbanos”; entonces decide hacerlo reales, contextualizados.

Las obras alcanzan una distensión, un relajamiento tal, que niños y los adultos que sin duda aparecen como mediadores, se sienten conectados con la historia, en las diversas situaciones que se presentan; porque el titiriteatro es parte del paratexto, que da una significación de todos reunidos, todos en su sitio, todos instalados, todos en una atmósfera propicia, aunque las reacciones son particulares. Incluso existen casos, en que los asistentes se acercan y dialogan con los personajes, siendo asombrosa la capacidad del titiritero de prestarle atención y

continuar con la naturalidad de una experiencia de vida, junto a un público que también quiere ser escuchado; pero hay algo más admirable, el respeto franco sobre la base de lo pertinente.

Lo contado motiva niveles de reflexión, producidos sin duda, porque no todos los asistentes son niños, ni todos los niños tienen lecturas similares; sumando además que el grupo Rana Sabia se caracteriza por la pertenencia con sus obras, porque todo ese mundo creado para un público es un mundo previamente diseñado, pensado, evaluado. Incluso Fernando Moncayo en la entrevista realizada el 21 de septiembre de 2013, al preguntarle cuál era su método, respondió: -Dibujo las obras como historietas, Claudia hace los muñecos; pero el muñeco puede modificar la obra. Se puede suponer entonces; la intencionalidad de la obra; que tienen estrecha relación con los temas generales: ecológicos, históricos, culturales.

La obra es todo un sistema de interconexiones que aparecen con soltura, estableciendo el sentido de sorpresa, de continuar, de aprender, de valorar, de demostrar esa empatía que se refleja en las contestaciones, en seguir el juego, en asustarse, en avisar al protagonista que lo acecha el malvado, en reaccionar ante la mentira de un personaje, en identificar qué está sucediendo. En una nota de prensa, Leonor Bravo habla sobre el papel que juega la literatura en la vida de un ser humano porque “no es lo mismo leer literatura que leer geografía, la literatura nos ayuda a ampliar nuestro mundo interno, nos ayuda a conocer mejor, nos ayuda a ese otro que esta fuera, que es tan diferente a mí, la literatura nos ayuda a comprender eso”. Entonces cómo podemos negar que la obra de Fernando Moncayo y Claudia Monsalve, sea literatura; pues ellos son los adultos que se convierten en generadores de opciones, de búsquedas. Ellos presentan posibilidades, y son los niños, quienes sin condicionamientos deciden y toman postura.

CONCLUSIONES

La obra para títeres del grupo La Rana Sabia, desarrolla un humor inteligente abastecido por la cotidianidad, la sal quiteña y el contexto; acoplado al uso de un lenguaje propicio para niños, pero sin reducirlo a la pobreza lexical. En tanto, la intertextualidad es vasta y enriquecedora, porque suma el amplio acervo cultural de Fernando Moncayo y la formación teatral de Claudia Monsalve, quienes unidos han generado un trabajo serio de teatro para títeres de una riqueza textual y paratextual que sin duda es un aporte dentro de la literatura infantil ecuatoriana.

La intertextualidad como teoría de análisis permite encontrar los vínculos del texto con otros textos, los reconocimientos lingüísticos y paralingüísticos, que a la vez posibilitan alcanzar una comprensión de los textos desde el registro cultural; así, los niños encuentran relaciones que pueden fortalecerse gracias a las posibilidades que tienen al relacionarse con otros receptores, en este caso, sus padres o maestros que como adultos que se convierten en mediadores, y quienes al tener otro nivel de participación, pueden reconocer las diversas intertextualidades, que suponen encontrar nuevas significaciones y conexiones.

La obra implica lo verbal y no verbal, que a la vez conduce como obra de teatro a un doble receptor; uno que se vuelve el interlocutor de acuerdo a las circunstancias, y el otro, que es el público que alcanza a codificar, decodificar e interpretar,

El rey Hermosillo del grupo Rana Sabia utiliza frecuentemente recursos del humor, entre los que figuran: parodia, rima, situaciones cómicas, sorpresa, transposición espacial y temporal de episodios y personajes, , situaciones inusitadas, alteración de frases hechas y lugares comunes, juegos fonéticos que consisten en cambios de tono, que logran una conexión muy frecuente con el público; sin olvidar que aprovecha el paratexto para la generación de humor; principalmente el título que en esta obra es muy sugestivo; sin olvidar que la construcción de títeres y escenario son bien aprovechados el momento de la presentación, en la que se demuestra la experiencia y el talento de sus integrantes.

El humor que maneja el grupo Rana Sabia es inteligente, sesudo, pero a la vez directo, convirtiendo además su trabajo en una parodia de un tema con vigencia, la verdad, y el conflicto de la tergiversación porque los sucesos se cuentan a conveniencia de quien tiene el poder.

La formación de Fernando Moncayo y Claudia Monsalve es evidente, porque el texto y paratexto es muy planificado y aprovechado, evidencia indiscutible se constituye la aceptación de su público por más de cuarenta años.

La obra de títeres *El Rey Hermosillo*, innegablemente es una obra literaria en cuanto cumple calidades: originalidad, novedad, brillantez; también propiedades básicas: coherencia, cohesión, adecuación desde principio a fin; en tanto el relato es pertinente, pues hay una dosis perfecta de complejidad, para que el tema y la problemática tratada sea comprendida por el niño.

El humor nace a través de diversas estrategias y recursos, siendo la parodia la mayor fuente generadora de humor; y *La Rana Sabia* la trabaja con altura, con humor inteligente, utilizándola de manera pertinente para niños.

Los objetivos planteados se cumplieron, pues se evidenciaron los rasgos intertextuales y humorísticos en la obra para títeres *El rey Hermosillo*, identificando además, condiciones que la convierten en una obra literaria infantil.

RECOMENDACIONES

Las obras del grupo Rana Sabia cargadas de humor e intertextualidad bien trabajados, se constituyen en un aporte dentro de la literatura infantil ecuatoriana; por eso, es necesario que las instituciones culturales ecuatorianas y las casas editoriales publiquen estos valiosos trabajos como evidencia de la producción para títeres, dentro de las tres últimas décadas del siglo XX y la primera década del siglo XXI.

Los títeres se han convertido en una técnica de información, de aprendizaje y de diversión; pero quienes trabajan con títeres deben plantearse claramente sus objetivos; estableciendo si la intención es didáctica, publicitaria o artística; porque se maneja la idea errónea que utilizar títeres es hacer arte; ya que existe una diferencia marcada entre un libreto literario y un libreto no literario.

Existen varios recursos para generar el humor, pero quienes presentan obras de títeres para niños deben usar reemplazando el humor inteligente y elegante; evitando a toda costa procacidades, groserías o burlas ofensivas.

La intertextualidad es una experiencia que se vive de forma personal, en el caso de los títeres, son los adultos quienes deben asumir su papel mediador para orientar al niño, tanto para la apreciación de la obra, como para los vínculos de ese texto con otros textos y paratextos.

Las obras de teatro deben ser parte de la inclinación investigativa literaria, porque el fortalecimiento de información, análisis y estudio de ellas, impulsarán la producción, publicación y difusión de textos dramáticos infantiles.

BIBLIOGRAFÍA

Libros consultados

Aguilar, F. (1995). *El humor en la Literatura*. En *La literatura ecuatoriana de las dos últimas décadas 1970-1990*. Cuenca. Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca y Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay.

Atxgaga, Bernardo. (1999). *Alfabeto sobre literatura infantil*. Valencia. MediaVaca.

Bergson, H. (2002). *La Risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Losada S.A.

Bravo, L. (2012). *Análisis de textos representativos de la Literatura Infantil y Juvenil del Ecuador*. Loja. Universidad Técnica Particular de Loja.

Calabrese, E. y Martínez L. (2001). *Historia de una teoría*". En Miguel Briante. *Genealogía de un olvido*. Rosario. Editorial Beatriz Viterbo.

Cervantes, M. (2004). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Riobamba. Edipcentro.

Díaz, F. (2013). *Análisis de obras contemporáneas de la literatura infantil*. Loja: Editorial de la Universidad Técnica Particular de Loja.

Dryden; J. (1668). *Essau sur la poesie dramatique En Pollock Jonathan, ¿Qué es el humor?* Buenos Aires. Editorial Paidós.

Freud, S. (1986). *El Chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid, España. Editorial Alianza.

Guerrero, G. (2010). *Expresión Oral y Escrita*. Loja: Editorial de la Universidad Técnica Particular de Loja.

Labeur, P. y Gandolfi, G. (2006). *Y usted, ¿de qué se ríe?, antología de textos con humor*. Buenos Aires. Editorial Colihue.

Laborda, X. (2003). *Comunicación verbal: humor y creatividad, en Expresión, comunicación y lenguajes en la práctica educativa. Creación de proyectos*. Barcelona. Ediciones Octaedro

López Tamés, Román (1990). *Introducción a la Literatura Infantil*. Murcia. 2da. edición. Universidad, Secretariado de Publicaciones.

Moreno, G. (2011). *Lenguaje y Comunicación*. Loja. Universidad Nacional de Loja.

Peña Muñoz, M. (2010). *Teoría de la Literatura Infantil y Juvenil*. Loja. Editorial de la Universidad Técnica Particular de Loja.

Pollock, J. (2003). *¿Qué es el humor?* Buenos Aires, Argentina. Editorial Paidós

Ponce, G. y Sarango, Y. (2007). *Texto Taller de Literatura*. 2da. edición. Quito. Ediciones Ecuador del Futuro.

Rioseco, E. (2010). *Manual de Títeres*. Fundación La Fuente

- Rodríguez, H. (2011). *Análisis de las obras clásicas de la literatura infantil y juvenil*. Loja. Editorial de la Universidad Técnica Particular de Loja.
- Rogozinski, V. (2001). *Títeres en la escuela*. Ediciones Novedades Educativas.
- Rosenzvang, M (2012) *Las artes que atraviesan el Teatro*. Buenos Aires. Editorial CI - Capital Intelectual
- Schökel, L. (1999). *El Estilo Literario, arte y artesanía*. Bilbao. Ediciones Mensajero y Ediciones Ega-Juan de Garay.
- Villena, H. (2001). *Títeres en la Escuela*. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Colihue.

Referencias electrónicas

- Andrade Rodríguez. (2011). *Sobre la educación artística de los niños en la edad temprana y preescolar*. Recuperado de <http://www.oei.org.co/celep/andrade.htm>
- Andrade, Bárbara (2011) *Sobre la educación artística de los niños en la edad temprana y preescolar*. Recuperado de <http://www.oei.org.co/celep/andrade.htm>
- Botero, Manuela (2004) *Literatura infantil en Ecuador, con voz propia*. Recuperado de <http://www.eluniverso.com/2004/12/05/0001/984/33094F3B4C1D4EFD83F7F7519888E6B7.htm>
- Canavese, C. (1999) Recuperado de <http://www.teatro.meti2.com.ar/dramaturgia/comedia/categoriasdecomedia/categoriasdecomedia.htm>
- Centro Virtual Cervantes. Recuperado de http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/intertextualidad.htm
- Domenech, Lourdes y Romeo, Ana. (s/f) Recuperado de <http://www.materialesdelengua.org/LENGUA/lexico/humor/chiste.htm>
- En iter6sa.blogspot.com/2012/04/recursos-del-humor.html. Último acceso, julio 12 de 2013
- Escudero, Carmen. (s/f) *Nueva aproximación a la dramaturgia de Jardiel Poncela*. España. Universidad de Murcia. Recuperado de <http://books.google.com.ec/books?id=wpwAw2ueN0EC&pg=PA55&lpg=PA55&dq=El+absurdo,+cuando+se+le+encuentra+en+lo+c%C3%B3mico,+no+es+un+absurdo+cualquiera,+sino+un+absurdo+bien+determinado.+Lejos+de+engendrar+lo+c%C3%B3mico,+lo+que+hace+es+derivarse+de+%C3%A9l.+No+es+causa,+sino+efecto&source=bl&ots=vLnTryMt->

Funes, Ma. Jesús y Lupiáñez, J. (2003). *La teoría atencional de Posner: una tarea para medir las funciones atencionales de Orientación, Alerta y Control Cognitivo y la interacción entre ellas*. Recuperado de <http://www.psicothema.com/pdf/1055.pdf>

González, Dolores (1979). *Literatura infantil: necesidad de una caracterización y de una crítica literaria*. Centro Virtual Cervantes. Cauce. Núm. 2. Recuperado de http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce02/cauce_02_011.pdf

Guanín, María de Lourdes (2002) recuperado en <http://www.eluniverso.com/2002/09/29/0001/262/987F570904C24F0393ED0740CC1A752B.html>
<http://books.google.com.ec/books?id=wpwAw2ueN0EC&pg=PA55&lpg=PA55&dq=El+absurdo+que+cuando+se+encuentra+en+lo+c%C3%B3mico,+no+es+un+absurdo+cualquiera,+sino+un+absurdo+bien+determinado.>

<http://cantitella.wordpress.com/2007/08/22/el-teatro-de-titeres-y-la-educacion/>
<http://cias.titerenet.com/cias.php?pais=EC>
http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/intertextualidad.htm
<http://editarenovalta.wordpress.com/2010/05/27/cinco-cosas-que-no-es-la-literatura-infantil-y-juvenil/>
<http://teatroquito.wordpress.com/2012/06/03/el-teatro-de-ecuador/>
http://www.ecuadorinmediato.com/index.php?module=Noticias&func=news_user_view&id=1162

54

<http://www.imaginaria.com.ar/19/9/titeres.htm>
http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/8/cd_2013/m5_1/index.html
http://www.lahora.com.ec/index.php/noticias/show/1101593748/-1/Una_retrospectiva_del_teatro_infantil_y_juvenil.html#.Uo5pjtKwyBI

Iglesias Casal, Isabel. *Estrategias de transgresión del discurso humorístico: decir, querer decir e interpretar*. Recuperado de http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/17/17_0633.pdf

Justo Fernández López (s/f). *Costumbrismo en el siglo XIX*. Recuperado de <http://hispanoteca.eu/Literatura%20espa%C3%B1ola/Siglo%20XIX/Costumbrismo%20en%20el%20siglo%20XIX.htm>

Marinkovich, J. *El análisis del discurso y la intertextualidad*. Recuperado de http://www.elcomercio.ec/cultura/tuitcam_cultural_0_851315015.html#9173

Núñez Delgado, María Pilar (2009) *Literatura infantil: aproximación al concepto, a sus límites y a sus posibilidades*. Recuperado de <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/enunc/article/view/3214>

Sanmartín, B. (2013). Titiricuenca trae funciones. Recuperado en <http://www.elmercurio.com.ec/402152-titiricuenca-trae-funciones-y-expo/#.Uo-BWnKwyBI>

Vásconez, V. (2012). Historia del teatro en Ecuador. Recuperado de <http://teatroquito.wordpress.com/2012/06/03/el-teatro-de-ecuador/>

ANEXOS



UNIVERSIDAD TÉCNICA PARTICULAR DE LOJA

La Universidad Católica de Loja

MAESTRÍA EN LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN:

RESCATE Y REVALORACIÓN DE ALGUNAS OBRAS LITERARIAS DE LITERATURA
INFANTIL Y JUVENIL QUE HAN QUEDADO EN EL OLVIDO

PROYECTO DE TESIS

Humor e intertextualidad en la obra para títeres “El rey Hermosillo, el del
calzoncillo amarillo”, del grupo La Rana Sabia.

AUTORA: Ponce Naranjo Genoveva Verónica

DIRECTORA: Magister Verónica Jarrín Machuca

CENTRO UNIVERSITARIO RIOBAMBA

2013

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El mundo de la literatura infantil y juvenil está matizado por diversos géneros y subgéneros. La narrativa es un género trabajado con mayor amplitud; pero la dramaturgia y la poesía han tenido menor espacio y estudio y publicación.

En Ecuador la mayor parte de obras difundidas pertenecen a ediciones y reediciones en narrativa, siendo escasa la producción de poesía; en tanto, la obra destinada para trabajo escénico, aunque se divulga en las presentaciones, no siempre se encuentra registrado; de ahí la importancia de analizar los textos, más allá de la efímera presentación, en la que la forma y el fondo logran impacto.

Existe un análisis pobre y limitado de obras y autores que hacen dramaturgia; sumándose el poco interés editorial para publicar obras para títeres. Similar es el caso de las convocatorias a concursos literarios, que no consideran esta categoría de obras, que indirectamente impiden la aproximación a este trabajo que indudablemente es literario, por el uso de recursos y elementos propios de la obra literaria.

La Rana Sabia es un grupo integrado por Claudia Monsalve y Fernando Moncayo, que desde 1971 realizan obras teatrales con títeres, quienes cuentan diversas historias que a pesar de tener como público específico a niños, no dejan de interesar al público adulto, quizá porque las obras escritas por Moncayo se basan en temas y motivos vigentes; quien como autor de los textos, realiza una labor selectiva de textos, que sin duda han sido claves para mantener vigente un proyecto titiritero por más de cuarenta años.

Por lo tanto, es menester estudiar la obra del grupo La Rana Sabia, a partir del acercamiento a los textos y al autor para analizar el humor y la intertextualidad de esos textos, como rasgos literarios.

2. Objetivos

2.1. OBJETIVO GENERAL

- Identificar el humor y la intertextualidad como rasgos literarios en la obra para títeres del grupo La Rana Sabia, para preciar su aporte en la literatura infantil ecuatoriana.

2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Recopilar teorías vinculadas a humor e intertextualidad en las obras literarias para relacionar con las obras para niños.
- Conocer preferencias lectoras, experiencias y formación de Fernando Moncayo y Claudia Monsalve, integrantes del grupo La Rana Sabia, para reconocer los motivos de su humor e intertextualidad.
- Analizar la obra para títeres “El Rey Hermosillo, el del calzoncillo amarillo” con el fin de reconocer el humor y la intertextualidad.

3. JUSTIFICACIÓN

Considero importante el acercamiento de un género muy poco estudiado como es el género dramático; así, las obras de títeres han sido relegadas de los estudios y análisis literarios, a pesar que se declaró el 21 de marzo como el día mundial de los títeres y los titiriteros, en Ecuador no ha tenido suficiente acogida. Estas ideas motivaron la investigación, mucho más cuando el autor escogido, Fernando Moncayo es un referente en nuestro país con más de cuarenta años de trayectoria.

Hay muchos aspectos ligados a este trabajo; entre ellos, la producción de obras para títeres marcadas por la intertextualidad y el humor, factores interesantes para el análisis, que sin duda permiten comprender la obra.

La obra para títeres parece tener un carácter efímero; pues el texto tiene la fugacidad de la presentación; por eso, es necesario aproximarnos a la historia contada en el libreto, el que presenta matices, que surge de las experiencias y la formación del autor que sin duda se convierten en indicadores de humor e intertextualidad en las producciones literarias.

Hay originalidad, pues no se registran trabajos relacionados con el género dramático, y mucho menos del autor seleccionado. En tanto, es factible por la predisposición del grupo La Rana Sabia; por el acceso a la obra seleccionada y por la posibilidad de recopilar información de fuente directa sobre el tema, pues varios expertos, entre los que figuran: Daniel Alcoleas y Anita Escobar, serán informantes directos.

Ejecutar este trabajo merecerá una investigación de corte cualitativo que basada en sus peculiares técnicas me lleven a fuentes primarias y secundarias que posibiliten reconocer el humor y la intertextualidad en obras literarias, de manera especial en las obras más difundidas para títeres de Fernando Moncayo, que implica conocer al autor, al lector y al titiritero.

El impacto de la investigación se verá evidenciado al rescatar el texto de la obra para títeres *El Rey Hermosillo* e identificar en la obra: intertextualidad y humor, que de alguna manera se convierte en un aporte, porque es el primer análisis de la obra y dentro de esa temática.

4. MARCO TEÓRICO

La literatura infantil

La literatura infantil es una literatura fundada en la lectura, que la ubica claramente como fuente de conocimiento y gozo inigualable; “no es la que se escribe para niños, sino la que los niños hacen suya” (Aguilar, 2010).

La sensibilidad vinculada con la estética y la ética, proporciona un desarrollo organizador de cualidades en varios campos, en el físico, en el psíquico, en el espiritual, que son cimiento de la personalidad. Lo cierto es que la sensibilidad debe desarrollarse en los pequeños, pero de una manera oportuna, pertinente, en cierto modo hasta espontánea, ese es el papel de la literatura infantil, pues se presenta ante el niño para ganarse su confianza y proporcionarle así, elementos válidos para su desarrollo integral.

Bernardo Atxgaga (1999) considera que la literatura infantil debe recaer en lo literario, “de lo contrario, si se comienza a separar terrenos, si se considera que el adjetivo infantil pesa más que todo lo demás y que escribir para niños es algo totalmente específico, entonces mal asunto.”

Cuando se habla de la literatura infantil debe pensarse en el lector, en el niño que es el destinatario absoluto, de ahí que Hernán Rodríguez (2011, p. 10) señala que “debe interesar al pequeño lector, que no es fácil presa para ese interés, pero que, cuando es capturado, se entrega al cuento o la historia”. Porque debe ser una literatura amena, de condiciones estéticas, “que sea asequible por las estructuras lingüísticas, estilísticas, literarias, psicológicas, socioculturales...; y que tenga en cuenta responder a los centros de interés y la libre elección de los destinatarios”. (González, 1979, p.

Teatro para niños en Ecuador

A inicios del siglo XX, el costumbrismo en el teatro ecuatoriano cobra fuerza, siendo “un género eminentemente satírico, con una alta carga de crítica socio-política”, (Vásconez, 2012).

Si nos fijamos, el teatro tiene su camino en nuestro país; pero en el sentido editorial, el mercado es mínimo; sin duda son más presentadas que publicadas; y si especificamos en el caso de teatro para niños, las condiciones no varían, situación que influye en la pérdida de valiosos textos que podrían convertirse en un referente de la forma de representación y pensamiento en un momento dado, mucho más, cuando hablamos de literatura infantil.

Las obras para títeres

Los significados y significantes posibilitan la comunicación en las obras para títeres, siendo estos trascendentes en los niveles del lenguaje que están conformados por imágenes gestuales en las que se incluyen ademanes, gestos y posturas; en tanto las imágenes sonoras que incluyen: onomatopeyas, sonidos corporales y el discurso verbal; por supuesto que estas últimas son usadas cuando las gestuales no alcanzan por sí solas un objetivo.

El títere cobra vida cuando el otro, quien lo manipula, interpreta ese personaje que está recreado en el muñeco; y en el fondo el actor es quien se demuestra a través del títeres, es quien se presenta en escena y desarrolla el tema de su obra; pero el títere es su aliado, para expresar lo que desea.

El espectador es quien valora la obra, quien sigue los pasos de quien admira, de quien analiza, de quien representa y presenta. En él está la potestad de dar una opinión, un juicio, sobre aquello que estuvo frente a sus ojos. El artista se basa en el registro oral, visual y hasta escrito posterior a la obra; que se vincula con la aceptación, hay un asunto que en el nivel de comprensión es juzgado.

El humor

En el espacio virtual Definición, se dice que el humor es “el tipo de expresión o postura que exalta el lado cómico o risueño de diversas situaciones. El concepto, de acuerdo a su definición teórica, refiere a la vivacidad, espíritu alegre, entusiasmo o genio”. Pero no hay que olvidar que hacer humor implica asumir muchas cosas serias. Por otra vía, Hegel concuerda con Novalis: El humor es el resultado de una libre mezcla de lo absoluto y de lo contingente. A través del humor

lo contingente particular se hace interesante de una manera general y adquiere un valor objetivo. (Pollock, 2003, p. 85).

El humor se ha convertido en una respuesta intelectual, en un mecanismo de defensa, en terapia; diría incluso en réplica ante la adversidad, quizá una anécdota de dos catedráticos que visitaban a un ilustre docente e investigador quien perdió la a consecuencia de la diabetes; quien ante la pregunta de uno de ellos – ¿Cómo se encuentra?, inmediatamente respondió: - Ya verá usted, porque yo, no puedo ver y echó a reír.

El humor en la literatura

Según Freud, el humor marca aún más que el triunfo del yo, el triunfo del principio de placer, mediante “la economía de un derroche del sentimiento”. (Pollock, 2003). Hablar de humor es como hablar de nosotros mismos, porque ha pasado a ser una postura, una forma de asumir lo que ocurre. Quizá el artista encuentra nuevas maneras de encontrarse con él, porque como práctica, como una compenetración, como estilo, como posibilidad de transmisión, como búsqueda de experimentación, como sensibilidad viva, como identidad con su contexto, con sus propios, sus extraños, como reflejo de conocimiento, como actitud cosmopolita, más aún, cuando el humor es lo más común y los más distante hablando en términos culturales, o solo pensemos, de qué nos reímos con ecuatorianos y de qué ríen los ingleses.

El humor aparece de forma directa e indirecta, unas veces es visual, otras fonético, así lo concibe Henri Bergson (2002) cuando habla de “trasponer la expresión natural de una idea a partir de un cambio de tono, que se convierte en una conexión muy frecuente cuando se trabaja frente al público”. También se producen rasgos cinéticos que surgen en situaciones inusitadas, en las que se derrochan sentimientos, posturas, afinidades.

Recursos del humor

La risa es una significación social; por lo tanto, se vincula con exigencias. Por lo tanto cuando reímos ante un suceso inesperado, como el hombre que resbala, a quien cae de su asiento, la mujer que por estar despistada se golpea contra un poste, un grupo de estudiantes que es porque se rompe con lo cotidiano, porque en la vida real es un suceso que se produce en contra de la voluntad de quien lo pasa.

La producción del humor radica en el cambio de las palabras, en un juego que enlaza una parte inicial de la frase o refrán conocido y altera de forma ingeniosa el complemento; de igual forma dar mayor énfasis a un hecho habitual que va enlazado con ciertos cambios de tiempo,

espacio, personajes, escenas. Otras veces la hipérbole o la ironía logran combinarse de forma pertinente en la comedia. En ocasiones el humor es rudo, otras es indirecto, como en el caso del eufemismo que consiste en una insinuación sobre un aspecto que puede causarnos cierto rechazo o que necesitamos disimular, incluso el jugar con códigos cabe en el caso.

El humor es el escenario verbal que ofrece una perspectiva diferente de la realidad: a veces esta está distorsionada y a veces resulta absurda. Los recursos del humor son la exageración, la inversión del punto de vista o la combinación de lógicas incompatibles (Laborda, 2003)

La intertextualidad

La intertextualidad tiene entre sus antecedentes los estudios de Ferdinand de Saussure con respecto al signo lingüístico; el análisis de los estructuralistas sobre el contenido de las obras, los aportes de Roland Barthes sobre los niveles de lectura y otros; él “considera que un texto literario es una verdadera “cámara de ecos” en la que se encuentran las voces de otros narradores. (Peña., 2010); aunque se asume que Julia Kristeva (Yuleá Kristevá), escritora francesa de origen búlgaro, “fue la primera en utilizar el término *intertextualidad* en 1967 para designar la relación de reciprocidad entre los textos literarios. Es decir, que cada texto literario es consecuencia de otro y así, remontándonos hasta el infinito. (Peña, 2010, p. 78)

Vamos a partir de la noción de *intertextualidad*, considerada, en un sentido amplio, como el conjunto de relaciones que acercan un texto determinado a otros textos de variada procedencia.

La **Intertextualidad** es una teoría literaria para análisis de textos como también lo son: **la narratología** que se ocupa de procesos de representación y comunicación narrativa; **la hermenéutica**, que se ocupa del significado, esclarecimiento e interpretación de los textos; **la teoría de la recepción**, que como lo refiere Alberto Lázaro, filólogo de la universidad de Alcalá, la influencia de los lectores en la creación y estructura de determinadas obras literarias, aclarando que las obras varían de acuerdo al receptor de un tiempo y lugares. También están otros enfoques como **el Psicoanálisis** que se refiere al poder que tienen los textos, **la Sociología**, que incluye el análisis desde lo sociocultural; **el punto de vista emocional y valorativo**, que analiza desde lo estético y permite el aprecio y valoración de los contenidos fundamentales.

Las obras de títeres

Según el argentino Javier Villafañe, un títere es un muñeco que se mueve mediante hilos u otro procedimiento. Puede estar fabricado con trapo, madera o cualquier otro material y permite representar obras de teatro, en general dirigidas al público infantil.

La obra para títeres del grupo La Rana Sabia

Claudia Monsalve y Fernando Moncayo, son los creadores de la *Rana Sabia*, quienes desde 1971 realizan un formidable trabajo para niños, pero que también disfrutan los adultos.

Varios son los personajes se representan en su teatro alternativo que aparecen en sus obras de teatro con títeres. La Rana Sabia es una contadora de historias vinculadas al contexto ecuatoriano, que hablan de convivencia, de respeto, que muchas veces presentan rasgos históricos; y que de una u otra forma se convierten en fábulas que son escritas y actuadas por Moncayo en su propio "titiriteatro" ubicado en el barrio Sanjaloma.

4. HIPÓTESIS DE TRABAJO

La obra para títeres del grupo Rana Sabia, *El Rey Hermosillo, el del calzoncillo amarillo*, está enriquecida por el uso del humor y la intertextualidad.

5. PLAN DE CONTENIDOS

Literatura infantil

El teatro para niños en Ecuador

Las obras para títeres

El humor

Los recursos del humor

La intertextualidad

Clases de intertextualidad

Consideraciones para el análisis de obras infantiles

Marco metodológico

Análisis de la obra *El Rey Hermosillo, el del calzoncillo amarillo*

Conclusiones

Recomendaciones

6. MARCO METODOLÓGICO

6.1. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

La investigación tiene un enfoque cualitativo, no se va a llegar a resultados numéricos, se presentará el análisis sobre el humor y la intertextualidad en la obra para títeres del grupo La Rana Sabia.

6.2. TIPO DE INVESTIGACIÓN

Se va aplicar un tipo de investigación etnográfica, en la que se combinarán entrevistas en calidad de conversaciones espontáneas e informales, observaciones participativas y no participativas

6.3. TÉCNICAS

6.3.1. OBSERVACIÓN DIRECTA

Se observará atentamente el fenómeno, hecho o caso, para tomar información y registrarla para su posterior análisis. Se aplicará observación participante y la no participante, porque para obtener los datos la investigadora se incluye en el grupo, hecho o fenómeno observado, para conseguir la información y en varios casos no se va a incluir, para recoger la información desde afuera, sin intervenir para nada en el grupo social, hecho o fenómeno investigado.

6.3.2. ENTREVISTA

Se aplicarán entrevistas para obtener información de expertos en el tema investigado, que serán quienes proporcionen información para establecer los parámetros de análisis.

6.3.3. ESTUDIO Y ANÁLISIS DE CASOS

Se analizarán las obras para títeres de Fernando Moncayo para aproximarnos al humor y la intertextualidad latentes en sus producciones.

6.4. INSTRUMENTOS

Para la Observación, la guía de observación, para la entrevista el cuestionario y para el estudio de casos la matriz de elementos de evaluación.

7. VALIDACIÓN DE RESULTADOS

Se realizarán la interpretación de datos, análisis de los hallazgos de humor e intertextualidad den obras para títeres.

8. MARCO ADMINISTRATIVO

El marco administrativo estará determinado por asuntos logísticos, presupuestarios y organizaciones que serán de vital importancia para el desarrollo de la investigación.

8.1. RECURSOS

8.1.1. Talento Humano

- ✓ Directora de tesina
- ✓ Fernando Moncayo (autor)
- ✓ Claudia Monsalve (escenografía grupo La Rana Sabia)
- ✓ Expertos (críticos, estudiosos del género dramático, titiriteros, público)
- ✓ Investigadora

8.1.2. Recursos Materiales

- ✓ Transporte
- ✓ Alquiler de computadora
- ✓ Material de oficina
- ✓ Copias
- ✓ Anillados

8.1.3. Recurso Tecnológico

- ✓ Computadora e impresora
- ✓ Magnéticos
- ✓ Sistemas de contactos

9. PRESUPUESTO

DESCRIPCIÓN	COSTO
Recursos humanos	200
Viajes recolección información	500
Contactos telefónicos	100
Recursos bibliográficos	500
Equipos	100
Materiales y suministros	400
Trámites administrativos	300
Contingencias	400
	2500

9. CRONOGRAMA

ACTIVIDADES	AÑO 2013-2014							
	JUN.	JUL.	AGOS.	SEP.	OCT.	NOV.	DIC.	ENE.
1. REVISIÓN DE LA BIBLIOGRAFÍA	—							
2. DISEÑO DEL PROYECTO		—	—					
3. PLANTEAMIENTO DEL PROYECTO			—					
4. REVISIÓN Y APROBACIÓN DEL PROYECTO				—				
5. DESARROLLO DEL PROYECTO					—			
6. ELABORACIÓN DE LOS INSTRUMENTOS					—			
7. PRESENTACIÓN DEL PRIMER BORRADOR						—		
8. CORRECCIONES						—	—	
9. PRESENTACIÓN DEL PROYECTO FINAL								—

10. BIBLIOGRAFÍA:

Peña Muñoz, M. (2010). *Teoría de la Literatura Infantil y Juvenil*. Loja: Editorial de la Universidad Técnica Particular de Loja.

Aguilar, F. (1995). *El humor en la Literatura*. En *La literatura ecuatoriana de las dos últimas décadas 1970-1990*. Cuenca. Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca y Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay.

Laborda, X. (2003). *Comunicación verbal: humor y creatividad, en Expresión, comunicación y lenguajes en la práctica educativa. Creación de proyectos*. Barcelona. Ediciones Octaedro

Pollock, J. (2003). *¿Qué es el humor?* Buenos Aires, Argentina. Editorial Paidós

Ponce, G. y Sarango, Y. (2007). *Texto Taller de Literatura*. 2da. edición. Quito. Ediciones Ecuador del Futuro.

Rosenzvang, M (2012) *Las artes que atraviesan el Teatro*. Buenos Aires. Editorial CI - Capital Intelectual

Villena, H. (2001). *Títeres en la Escuela*. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Colihue.

Referencias electrónicas

http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/17/17_0633.pdf

Iglesias, I.

Vásconez, V. (2012). *Historia del teatro en Ecuador*. Recuperado de <http://teatroquito.wordpress.com/2012/06/03/el-teatro-de-ecuador/>

Anexo 2

ENTREVISTA A FERNANDO MONCAYO

ENTREVISTADO: Fernando Moncayo

REFERENCIA: Integrante del Grupo Rana Sabia con más de 40 años de experiencia en el mundo de los títeres.

FECHA: 21 de septiembre de 2013

LUGAR: Titiriteatro de La Rana Sabia, parroquia la Merced.

La literatura era algo habitual, una suerte de libros por logos para formar palacios, fuertes, casa, camas, barcos, espacios de cuento, mito, novela y poesía... Hasta un escenario lleno de palabras reunidas que tienen forma, que tienen fondo, color e historia.

Fernando Moncayo

¿Cuáles son las obras literarias que Fernando Moncayo considera libros de cabecera?

El Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes. *Historia de los Girondinos* de Alphonse de Lamartine. Obras de los rusos: Máximo Gorki y de Fiódor Dostoyevski
Novelas de Emilio Salgari. También textos del escritor Delio Ortiz, que contaba las aventuras en el Perú, Iquitos, novela, *Amazonas Abajo*. Esteban Ponce, *La historia del mal*. Todas las obras de Goethe. Y entre las revistas preferidas, *Mangucho* y *Meneca*, la revista argentina *Patoruzito* que es un personaje de historieta creado por Dante Quintero.

¿Cómo vinculan sus lecturas y sus obras para títeres?

Fernando Moncayo no inicia escribiendo obras para títeres, pues antecederían a ellas experiencias periodísticas en la revista colombiana Nueva Prensa. Al inicio le interesaba la política y la sociología y escribía que iría evidenciada con sus artículos internacionales.

Conoció al argentino Osiriris Troyani, periodista, nacionalista; y a la esposa de Troyani, quien lo invitó a escribir teatro.

Luego conocería a la pareja de titiriteros Cara Sucia integrado por Clara Ramírez y Aristizabal, quienes le enseñaron. Posteriormente lo nombrarían director de la acción comunal universitaria para trabajar y enseñar a los campesinos, fue ahí cuando se acuerda de los títeres y así empieza su trayectoria.

Aunque al inicio eran funciones muy urbanas poco a poco asume su función de dramaturgo y adapta obras en base a cada región; de igual forma la fabricación de títeres y marionetas.

Formaría parte del grupo polilla muy famoso en Bogotá en los años 70, para quien escribe La Historia de Polilla, obra que se montaría y que incorporaba cine, música en vivo entre otras ideas innovadoras.

Una situación beneficiosa fue la posibilidad de trabajar en el teatro nacional de Bogotá en el que se hallaban 200 marionetas, primero funcionaría como una cinemateca y luego comenzarían a montar películas para lo que debieron reparar proyectores. Para el efecto convocó a quienes deseaban actuar. Y surgieron ahí los famosos que venían de barrio de Bogotá.

Tenían una oficina de publicidad y formaron la EDITORIAL EDICIONES TESTIMONIO, logrando editar libros buenos y baratos. El Café en la Séptima EN LA SÉPTIMA le brindaría la oportunidad de leer poemas, pero tiempo después les prohibirían. Se entiende que empezó escribiendo poesía, luego obras de ciencia ficción que también mantenían rasgos de humor. De estas experiencias surge *La Cueva de los Ratones*, tienen sus raíces en estas experiencias.

Haber conocido a Claudia Monsalve le permitió a Fernando Moncayo unificar ideas y lograr un proyecto que lleva cuarenta años y cuyo nombre se ha convertido en un referente: La Rana Sabia.

¿El humor es un elemento planificado en sus obras?

“En mí sale el humor, porque así era la vida. El humor es un bisturí, una caricatura y desbarataba” El chiste agudo desarma.

El humor es una forma de arma para defenderme, quizá porque no sabía pelear

¿Cuál son temas predilectos que se desarrollan en sus obras?

Crítica al poder (*El rey Hermosillo y el calzoncillo amarillo*, *Memoria perdida*, 1922..) cuestionan el abuso, irrespeto.

La convivencia de las diversidades, culturas diferentes, no puedo denigrar aunque me choque.

Mis temas se vinculan a “una lucha permanente por escuchar a los demás”

¿Cuáles son sus referentes al momento de crear sus obras?

Mis obras se parecen a quien conoce.

Responden a una necesidad interior, no se corrompe, es sentir placer, recrear el tema; el placer por lo que vamos a hacer

Por ejemplo *El Ilaló* es un cuento de la memoria. Mamá Chilca, lleva hierbas de la zona y dice para qué sirve. Reconocimiento a través del títere como seres portadores de valores y saberes trascendentales que armonizan con el medio.

¿Cuál es su método?

Dibujar sus obras como historietas, pone textos. Claudia hace los muñecos y el muñeco modifica las obras.

¿Cómo influye el contexto social, político y cultural en la creación de sus libretos y personajes?

Intento no hacer pancartas ni alusiones directas. La cándida historia de caperuza colorada y el lobo (Mahuad, director de ENPROVIT, importación de arroz con gorgojo a Tailandia y no lo devolvieron sino que guardaron)

Caperuza vive con su mamá y dice que se va a misa, pero se va a la Av. Amazonas, peor como habló con la abuela y encuentra a don lobezno de los Matorrales y el grifo (para León Febres Cordero)

Las obras políticas son casi directas, porque lo político está inmerso, no es exclusivo no es panfleto.

¿Sabemos que existen decenas de obras que se han escrito y representado, pero cuáles se han difundido y han tenido mayor aceptación?

Son como 40 obras.

1822, escrita en 1981, Crónicas Subyugante de una Batalla, que tuvo resonancia mundial.

La aventuras de Pastorín que es una mezcla de fabulas de pastor mentiroso con lobo vestido de oveja) que no hay burlarse de la ayuda de los demás, no son las mentiras.

Se le cae la cara (humor)

La Rana Sabia encuentra un tesoro

Claudia, cuéntame un cuento (como crearse un cuento a partir de su propia experiencia)

Robeto el diablo en tierras americanas. Sobre el poder, el hijo del ejecutivo.

Historia de la memoria perdida, que refiere a la guerra de Pakistán y a partir del pensamiento maya (peor daño a la tierra la guerra) y azteca alrededor de la guerra azul azulado va todo pintado.

El duque de..., que tiene una escenografía muy particular, porque existen paneles que giran, hasta que llega un camión que rompe toda la armonía y al duque le nombra ducado de última.

¿Cuáles cree que han sido las posibles razones para la aceptación de esas novelas?

El contexto, la identificación con los personajes. Pero no hay que olvidar que la obra de arte es una totalidad... el ritmo, la interrelación con el público. Es medido en el preciso instante. Nada se retrasa ni se levanta. El gesto, el montaje, las sensaciones que se transmiten, el giro.

¿Cuál es la obra con la que más se siente identificado Fernando Moncayo (Barbuchas)?

Todas son un pedazo de una.

¿Estima que existe una conexión, un eje transversal entre todas sus obras, o no; es decir, hay independencia o una interdependencia?

El ritmo que es nuestro que se transmite, que es rápido, ágil porque el títere tiene expresión limitada, no aguanta dos minutos si no tiene acción ni espacio.

¿Cuál cree que es el aporte de las obras para títeres dentro del marco de la Literatura infantil Ecuatoriana?

Muy poca, porque no se han difundido muy poco en el mundo.

Por ejemplo en 1973 nos tocó crear un público.

Hemos suplido la literatura infantil hasta cierto punto 85000 niños en una semana en escuelas al sur de Quito, en un mes a 10.0000...

Se acercan a una forma dramática para niños que de otra manera no tuvieron acceso.

¿Sus obras se encuentran escritas o hay una idea que se desarrolla en el escenario?

No, todo texto es abierto, una función no es igual a otra. El público es diferente y si no hay reacción y estar alerta. Cada función es un desgaste. Energía que expulsa y adentro sabe cómo está el público.

¿Alguna obra íntegra se ha publicado en forma escrita?

Publicó *la memoria perdida* con la Casa de la Cultura Ecuatoriana del Ecuador.

Espera publicar las obras completas.

¿Cómo concibe al niño, para quien dirige sus obras?

Hay los niños...diferentes y variados, sin arquetipos,

En cada sitio son diferentes, en cada cultura y cada uno es diferente.

¿Cuáles estima que son las características del humor para las obras que se dirigen para niños, de manera específica, obras para títeres?

Patrones generales por edades, lugares, culturas. Fórmulas de humor: el que se refiere a lo cotidiano (y que hago con la leche y haz queso y vende en Riobamba...)

Jugar con las palabras (voy a cantar en reggaetón o reguetón)

Evitar el humor procaz, evitando hacer reír con groserías o tonterías.

Ayudarse solo de insinuaciones.

Construcción dual del emisor y el receptor que a la vez es transmisor de risa de expresiones de que rezeptó.

Él insinúa y el público termina de construir.

¿Estima que las obras de títeres son parte de la literatura infantil?

Creo que son parte de la literatura general. Es un prejuicio creer que solo es para niños, cuando lo usaron como instrumento pedagógico. Históricamente han sido para todos.

¿Considera que sus obras son literatura en cuanto la literatura es arte?

Claro que es literatura. Porque todas son escritas para montar, no piensa quien como va a montar y no quien va a leer. Escribo las obras que monta. Soy titiritero y no solo escritor.

Anexo 3

ENTREVISTA A EXPERTA

ENTREVISTADA: Ana Escobar

REFERENCIA: actriz y titiritera con 20 años de experiencia.

FECHA: 23 de octubre de 2013

LUGAR: Quito

¿Cuál es el desarrollo del teatro infantil en Ecuador?

Desde hace unos 15 años aproximadamente el teatro infantil y teatro de títeres para niños y niñas ha crecido en nivel profesional, con nuevos exponentes de este tipo de arte escénico, espectáculos en los cuales se puede apreciar el compromiso y amor a la profesión de los artistas comprometidos por hacer del teatro infantil un teatro con un estudio de la dramaturgia, la puesta en escena, las técnicas (teatro de títeres)...

Muchos de los nuevos exponentes del teatro infantil ecuatoriano crecimos viendo espectáculos como los realizados por La Rana Sabia, de Bruno Pino, de Lola Albán, por mencionar algunos nombres, es así que los nuevos actores, actrices y titiriteros/as nos hemos preparado en los talleres como en mi caso hace 20 años con La Espada de Madera, quienes me ofrecieron los conocimientos para asentar los cimientos de mi oficio como actriz titiritera, es así que desde el 2004 formé el Proyecto Cultural Rama de Plata.

En la actualidad hay mayor cantidad de grupos de teatro infantil y de títeres que hace 15 años, la mayoría están en la capital, egresados de la Facultad de Artes/Escuela de Teatro de la Universidad Central del Ecuador han estrenado espectáculos para niños y niñas, talleristas egresados de las escuelas de teatro de algunos grupos del país... y desde hace algunos años se desarrollan en el Ecuador varios festivales como: Festival Internacional de Títeres "Con Bombos y Platillos", Festival Guaguas de Maíz con sede en Quito, Festival de Títeres Titiricuenca con sede en Cuenca, Festival Titiritenado con sede en Tulcán.

¿Conoce obras de teatro infantil ecuatorianas publicadas?

No conozco de este tipo de escritos que hayan sido publicados.

¿Qué instituciones, grupos o personas se han convertido en referentes del teatro infantil ecuatoriano?

La Rana Sabia con sus 40 años de trayectoria, La Espada de Madera con 25 años, que trabaja teatro de actores y teatro de títeres, Rama de Plata, Titeréfue, por mencionar algunos nombres

¿Conoce obras de títeres ecuatorianas publicadas, destinadas a público infantil?

No conozco.

¿Cómo se concibe al niño, para quien van dirigidas las obras?

Los espectáculos destinados para público infantil deben tener mucho trabajo y compromiso con los destinatarios, ya que no todos los creadores de obras para infantes consideran a los niños y niñas como un público exigente e inteligentes, menospreciando la condición de ser niño relegando a un nivel de ignorancia bastante alto, poniéndose el adulto como el que posee todo el conocimiento, más no es así, los niños y niñas con un público honesto y espontáneo que si no les gusta lo que ven no tienen problema de expresar su sentir, así como cuando se sienten fascinados por un espectáculo y pueden disfrutar de él.

Para crear un espectáculo infantil considero que es importante que el creador/a tenga conocimientos de las etapas psicoevolutivas de los infantes para con ese saber poder enfocar de mejor manera sus trabajos creativos y que vayan en beneficio tanto del espectador como del o los artistas.

¿Qué papel ha desempeñado el teatro de títeres dentro del teatro infantil en el Ecuador?

Como lo he mencionado antes el teatro de títeres desde hace muchos años forma parte importante de las artes escénicas de nuestro país, cada vez más aparecen interesados por este tipo de arte, es así que continuamente se ofertan talleres para animación y construcción de títeres en sus variadas técnicas, muchos grupos o solistas de títeres representan al país en un sinnúmero de festivales de títeres alrededor del mundo.

¿Cuál es el aporte de las obras para títeres dentro del marco de la Literatura infantil Ecuatoriana?

Las obras de títeres integran varias disciplinas entre ellas está la literatura, ya que varios dramaturgos realizan adaptaciones de textos literarios y los convierten en guiones para teatro de actores y/o de títeres, así como también crean sus propios textos para lo cual la literatura

está incluida, es así que muchas de nuestras leyendas han sido llevadas a teatro de títeres, así como algunos cuentos de varios autores nacionales.

¿Muchos afirman que los títeres tienen un papel didáctico y no los incluyen como literatura infantil, cuáles son los argumentos que nos llevan a la afirmación que la sí se constituyen en obras literarias?

En primer lugar los títeres no tienen un papel didáctico, que la educación o los educadores han visto en los títeres un recurso válido para diversificar sus clases, volverlas lúdicas...es una cosa, más el teatro de títeres nace como un divertimento para adultos y para las minorías, ya que los titiriteros eran seres ambulantes que iban de plaza en plaza ofreciendo sus historias y la mayoría de ellas tenían un carácter sarcástico y lenguaje vulgar, que divertían al pueblo ya que topaban temas de actualidad que afectaban a las sociedades.

La dramaturgia para teatro de títeres tiene a nivel mundial grandes exponentes, así como hay autores que escriben novelas y cuentos para niños y niñas también los hay para teatro de títeres un escritos muy reconocido es el titiritero fallecido Javier Villafañe de nacionalidad Argentina al igual que Roberto Espina, Eduardo Di Mauro, argentino radicado en Venezuela, director del Instituto Latinoamericano del Títere, Ciro Gómez director de la Asociación Cultural Hilos Mágicos de Colombia, entre otros tanto que puedo mencionar .

En España, en Bilbao existe el Centro de Documentación de Títeres de Bilbao que realiza continuamente publicaciones de textos de para teatro de títeres, dándole categoría de obras literarias.

¿Qué características cree imprescindibles en las obras de títeres para niños?

Ser artista profesional

Estar comprometido con el oficio y amarlo

Trabajar con disciplina, rigor cada espectáculo

Con estos ejes mencionados quien quiera realizar un trabajo para niños en el área de títeres tendrá que conocer a fondo la o las técnicas a ser utilizadas, saber realizar adaptaciones dramáticas de textos literarios y/o ser dramaturgo/a, y sobre todo que el teatro de títeres tiene más afinidad con el mimo que con el teatro de actores ya que la acción es más importante que la palabra, un espectáculo que se base en textos largos y sin acciones vuelven a las escenas aburridas perdiendo la atención del espectador, el títere es acción, es movimiento.

¿Cuáles estima que son las características del humor para las obras que se dirigen para niños, de manera específica, obras para títeres?

Los títeres tienen su humor en los golpes, en los choques, en aparecer y desaparecer, en que pueden hacer más cosas que lo que haría un actor de carne y hueso, en que los títeres juegan, se pelean, se golpean, se enojan, pero como dice un texto Cristobita títere de Federico García Lorca “Con un poquito de pintura se nos pasa y no nos guardamos rencor”, y otra vez volvemos a lo antes mencionado el humor se basa en sus acciones las cuales pueden ser acompañadas de palabras, pero la acción también es la que genera el humor, a veces las palabras están de más, no sólo con palabras se puede generar humor, además el golpe en el teatro de títeres no es un recurso para hacer reír fácilmente sino que forma parte intrínseco de su lenguaje.

En una obra literaria la belleza está expresada en la palabra, pero en casos como el libro álbum, el paratexto es decisivo. Si consideramos que una obra para títeres es primero un libreto, que para poder representarse necesita de todo un sistema de elementos, entre ellos: el escenario, los títeres, luces, sonidos, el teatrino... ¿A estos elementos los podemos considerar paratextuales?

No sé si se podría agruparles como paratextuales, ya que los títeres son los actores o actrices quienes llevan la trama de la historia, la luces son un aditamento que pueden estar o no dependiendo de la complejidad del montaje, pero el teatro de títeres a veces no necesita de toda una parafernalia técnica o escenarios lujos cualquier espacio se puede improvisar para armar un teatrino y cualquier objeto puede convertirse en títere, tomando en cuenta el concepto de títere de Ariel Bufano “títere es todo objeto puesto en función dramática.

¿Vinculando la pregunta anterior, se diría que el montaje es texto o paratexto?

Un montaje como puesta en escena yo no lo consideraría paratexto ya que estamos tomando al espectáculo como puesta en escena y no como texto escrito, en un texto para títeres también existen los paratextos como son: las escenas, los cuadros, las presentaciones y las despedidas.

Uno de los referentes en teatro para títeres es el grupo La Rana Sabia, cuál es su criterio sobre el trabajo que desarrollan Fernando Moncayo y Claudia Monsalve.

Los compañeros de la Rama Sabia representan un referente de gran importancia para el teatro de títeres de nuestro país, han desarrollado una estética propia y una filosofía de trabajo única, es decir propia, en que revitalizan personajes típicos que forman parte de nuestra identidad, así como las historias que forman parte de sus espectáculos.

Una vez en el Museo del Títere en México me llenó de emoción ver un títere de la Rana Sabia exponiéndose, siendo parte de esa historia, y antes de ver el cartel que explicaba de dónde y a quien pertenecía al títere, a lo lejos ya sabía que era de ellos, ya que su estética es inconfundible, es parte del corazón de esa agrupación.

¿Cuáles son las técnicas o estrategias humorísticas que ha detectado en las obras de la Rana Sabia?

La Rana Sabia trabaja distintas técnicas de teatro de títeres: muñecones, planos articulados, marionetas, varilla, guantes..., y su humor se caracteriza en los diálogos chispeantes de personajes vivarachos, inocentes, alegres, dinámicos, el humor parte de la creación física y psicológica de los personajes, así como el Humor tan delicado y elegante de Fernando.

¿En las obras que usted conoce de la Rana Sabia ha detectado intertextualidades?

No soy una conocedora de todos los trabajos de esta agrupación, pero de los que he visto y que cuentan parte de nuestra historia como país, nuestros cuentos, historias, mitos..., puedo notar que estos saberes pudieron ser un pretexto para contar a su manera sus propias historias con títeres.

¿Considera que las obras para títeres de Rana Sabia son literatura en cuanto la literatura es arte?

Por supuesto, representan un patrimonio intangible de nuestro país y por qué no decir de Latinoamérica.

¿Qué es un títere y que debe expresar?

Coincido con el concepto de títere antes mencionado y en cuanto a lo que debe expresar, creo que voy a decir lo que creo que no debe expresar y es rebajarlo a decir texto “educativos” como muchos supuestos artistas lo hacen o los docentes, haciéndoles perder su espíritu primordial lúdico, su ser fantástico y fascinante, que juega y se divierte y en ese divertirse también puede enseñar, en la reflexión también puede sensibilizar, pero no relegándole a decir textos como panfletos elaborados para supuestamente enseñar a los niños a realizar o dejar de hacer alguna tarea, para eso está la familia como primer eje de sociabilización y luego la escuela, permitamos que el títere se divierta, y divierta a su público, por qué quién considera que por medio de la diversión no podemos también aprender.

Anexo 4

LIBRETO DE LA OBRA ANALIZADA EL REY HERMOSILLO... EL DEL CALZONCILLO AMARILLO

NARRADOR – Hace mucho, muchísimo tiempo. En un país lejano, de cuyo nombre no quiero acordarme, había un rey maravilloso dotado de todas las virtudes. Era valiente, inteligente y adorado por toda la gente.

MUJER - Yo adoro al rey hermosillo.

NARRADOR – Estaba siempre presente en la vida diaria de los ciudadanos

HOMBRE - (CON UN TELEVISOR) Voy a ver mi programa favorito (PRENDE EL TELEVISOR Y APARECE EL REY HERMOSILLO)

REY – Hola, soy el más hermoso de todos, además, ejem, ejem (DESAPARECE CON EL TELEVISOR)

HOMBRE – ¡Hey! ¡Mi televisor!

NARRADOR - Todo era felicidad hasta que un día alguien preguntó

RANA - (ENTRA Y MIRA AL PÚBLICO). ¿Será cierto que el rey Hermosillo es inteligente, bondadoso y valiente?

REY - (ENTRANDO SÚBITAMENTE ALARMADO) ¿Cómo puedes dudarlo? Si todos lo saben, hasta esos chavos con nariz de enchilada que nos están mirando.

RANA – Bueno, es que yo solamente preguntaba.

REY – Y ¿quién eres tú?

RANA- Soy la Rana Sabia

REY - ¿Sabia? Aquí el único sabio soy yo.

RANA – Es que ése es mi nombre.

REY – Nada de nada. Y para que nadie ponga en duda mi inteligencia, mi bondad y mi valentía, saldré en pos de nuevas aventuras apenas despunte el día.

Soy el rey más bondadoso
el más listo y más hermoso
y además el más valiente
eso la sabe la gente

Saldré a recorrer el reino
todos deben acatar
lo que mi sabia palabra
al punto vaya a ordenar

¡Que me traigan mi caballo!

ENTRA EL CABALLO RELINCHANDO

Y me llevo, por si acaso
el arma más poderosa
para que así nadie intente
dañar mi figura hermosa

TOMA UNA CATAPULTA Y SALE

RANA – Este rey muy presumido, voy a mirar dónde va, si es que corro algún peligro, ustedes me ayudarán (SALE)

REY – Arre arre mi caballo/ arre mi noble alazán
veo campos y praderas/ que ni hazaña contarán
Allí viene caminando, alguien con paso cansino
Alto ahí, dime tu nombre.

CAMPESINO – Soy Tiburcio el labrador

REY – No seas tan mentiroso, tú eres el mago Hedor.

CAMPESINO – No señor, soy campesino
y mi trabajo es sembrar
tomo este grano de trigo
y al punto lo hago brotar

TIRA AL SUELO EL GRANO Y BROTA LA PLANTA INMEDIATAMENTE

REY – Oh, esto es cosa de magia
eres el mago Hedor
te venceré con mi magia
que es de todas la mejor

CAMPESINO – Soy un mero campesino, se equivoca usted señor.

REY – Te haré desaparecer
de mi vista en un momento
abracadabra, chihuahua
que se lo lleve el gran viento

SUSPENSO... Y NO PASA NADA

CAMPESINO – Ya lo ve usted señor

REY – Pues probaré con más fuerza

(AL PÚBLICO) yo todos van a soplar
no permito que se burle
este mandato real

A la una y al momento
que se lo lleve el gran viento
NO SUCEDE NADA... EL PÚBLICO SOPLA Y EL REY LE FELICITA POR OBEDIENTE

CAMPESINO – Pero casi me despeinan

REY – No resulta. Pues usaré algo que yo mismo preparé,

SACA UN TARRO DE TALCO

Por los polvos milagrosos
de la madre Celestina
quiero que inmediatamente
desaparezcas de mi vista

EL REY ESTORNUDA CON LOS POLVOS.
EL CAMPESINO RETROCEDE Y DESAPARECE

REY – Bueno, por fin lo logré
mi astucia salió triunfante
ahora proseguiré
con mi historia hacia delante
¡Caballooooo!

ENTRA EL CABALLO, MONTA Y SALEN

RANA – (ENTRA) Cruac cruac no encuentro
a Tiburcio el labrador
el que tiene rico trigo
para hacer el pan mejor

¿Ustedes saben a caso
en dónde se metería?
me dijeron que por aquí
trabaja todos los días

Cruac pero qué es lo que veo
don Tiburcio en ese hueco tan profundo
qué hace allí amigo mío
al otro lado del mundo

CAMPESINO (EN OFF)- Me caí en este hueco y ya no puedo salir

RANA – No se preocupe Tiburcio
que le vamos a ayudar
(SALE TIBURCIO) Gracias, amigos, por fin.

CAMPESINO – El rey me empujó soplando
a ese hueco me caí

RANA- ¿Por aquí pasó Hermostillo?

CAMPESINO – Sí, ya se fue por allí.

RANA- Hasta luego don Tiburcio, guarde trigo para mí.

CAMPESINO – Hasta pronto rana amiga (SALE)

GIRA EL PAISAJE. ENTRA CAPERUZA ROJA

CAPERUZA- Caperucita roja
me llaman mis amigos
hola, soy la célebre y famosa
Caperucita roja
¿y saben qué llevo en este canasto?
pues llevo tortas para mi abuelita
que vive al otro lado del bosque
estoy muy contenta
pues me ha dicho
que el rey Hermostillo
se encuentra por aquí

EL REY HERMOSILLO APARACE DETRÁS DE UN ÁRBOL, ACECHANDO

REY – Ajá, alto ahí, ¿quién eres?

CAPERUZA – Caperucita roja me llaman mis amigos, y soy famosísima.

REY – Pues no te conozco y además quiero saber qué llevas en ese canasto.

CAPERUZA – Llevo tortas de maíz

para mi abuela viejita

que vive al final del bosque

en una linda casita

REY- Yo quiero esas tartas para mí

porque soy el rey Hermosillo

y además porque no llevo

ni un pedazo de pan

en el bolsillo

CAPERUZA – No te las puedo dar.

REY – Pues te ordeno que sí.

CAPERUZA – Qué no.

REY – Que sí. (INTENTA ARREBATARLE EL CANASTO A CAPERUZA)

CAPERUZA – ¡Socorro! ¡Socorro!

REY – Si gritas tanto

Ya no te puedo aguantar

mejor quédate tranquila

me largo a otro lugar (SALE)

CAPERUZA – Ay, qué bueno, proseguiré mi camino.

EL REY APARECE POR DETRÁS INTENTA METER LA MANO EN EL CANASTO. ANTE EL GRITERÍO DE LOS NIÑOS, SE ESCONDE

REY – Qué pasó, ¿por qué tanto grito?

SE REPITE EL JUEGO. APARECE EL LOBO POR EL OTRO LADO

LOBO - ¿Qué pasa? ¿A qué tanta bulla?

CAPERUZA – Oh, lobito (LE BESA)

qué bueno que asomas

me quieren robar
las tortas de mi abuelita
LOBO – No te preocupes Caperuza
yo te ayudaré

SALEN DEJANDO EL CANASTO

ENTRA EL REY, METE LA MANO EN EL CANASTO Y EL LOBO LE MUERDE

REY - ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!, por la sombra de mis antepasados
mis dedos se han tragado
¡ay! ¡ay! ¡ay! qué calamidad (SALE)

CAPERUZA – (ENTRA) Gracias lobito. No sé cómo agradecerte.

LOBO – Pues trata de sacarme de aquí que me quedé atorado.

CAPERUZA – Allí te llevaré hasta la casa de mi abuelita.

Caperucita roja me llaman mis amigos (SALE CON EL LOBO EN EL
CANASTO)

REY - ¿Ya se fueron? ¿Por qué no me avisaron ustedes
que ese lobo feroz estaba ahí?
ya verán lo que les va a pasar, ya verán.
¡Caballoooo! (ENTRA EL CABALLO)

Arre, arre mi caballo
arre mi noble alazán
continuemos por los campos
que mi hazaña contarán

¡Oh! ¡qué veo! un dragón
terrible y gigantesco.
Aquí les demostraré
lo valiente de mi ancestro.

Detente dragón horrible
mi brazo te vencerá

soy el rey super machísimo
que tu furia acallará.

SE METE DETRÁS DE UNAS ROCAS. SE ESCUCHAN RUIDOS Y GRITOS

Ya lo tengo asustado (ENTRA)

Ya lo tengo acorralado (ENTRA)

Aquí lo trago enrollado (ENTRA CON UN ENVOLTORIO)

Capturé al terrorífico azote
de ciudades y campos
por esta hazaña, seguro,
me harán versos y cantos
¡Oh! Qué valiente soy.

SE DESENVUELVE EL ATADO Y APARECE UNA OVEJA

Se escapa el dragón

OVEJA – Beeeeee

REY – ¡Socorro”, me ataca, ¡socorro!

OVEJA – Beeeeee

REY – Hagan algo. ¡Socorro! (SALE PERSEGUIDO POR LA OVEJA)

LA ESCENA QUEDA VACÍA.ENTRA EL CABALLO

CABALLO – llllllllll

ENTRA EL REY POR EL OTRO LADO Y AL ENCONTRARSE SÚBITAMENTE CON EL
CABALLO SE ASUSTA Y SE DESMAYA

REY - ¡Ayyyyy! (CAE. EL CABALLO LE LAME Y EL REY VUELVE EN SÍ)

Gracias mi noble alazán
regresemos a palacio
que esperándonos estarán.

ENTRA AL PALACIO Y SE ENCUENTRA CON LA RANA SABIA

RANA – Cruac. ¿Cómo le fue en sus aventuras señor rey Hermosillo?

SOLDADOS – A un lado, a un lado
Que el rey está cansado

REY – Pues he demostrado una vez más
que soy el más valiente, listo y audaz
y he tenido aventuras que se deben escribir
para que todos aprendan y las repitan sin fin.

SOLDADOS – Así sea, majestad, así sea.

REY – Primera aventura: me encontré con el maligno mago Fedor,
a quien vencí con mi inteligencia y mi magia, haciéndolo desaparecer para
siempre... que se escriba y se difunda.

SOLDADOS – Así sea, majestad.

REY – Silencio. Segunda aventura: Me encontré con una dulce niña llamada Caperucita
roja, a la cual un malvado lobo intentaba robar las tortas de su abuelita., pero yo,
gracias a mi valentía, derroté a ese lobo y lo convertí en enchilada. Que se
escriba y se difunda.

SOLDADOS – Así sea, majestad.

REY- Tercera aventura, en la cual: demostré mi arrojo y valentía, cuando capturé a un terrible
dragón que echaba fuego por la boca...

Anexo 5

GUÍA DE OBSERVACIÓN

LUGAR: _____ FECHA: _____ OBRA: _____

OBSERVADOR: _____

GRUPO DE TÍTERES: _____

CRITERIOS	INEXPERTO	EN FORMACIÓN	PROGRESIVO	EXPERTO	OBSERVACIONES
Dicción					
Manejo del vocabulario					
Modulación de voz					
Volumen de voz					
Interacción con la audiencia					
Expresividad de títeres					
Dominio del libreto					
Capacidad de improvisación					
Determinación del tema					
Duración					
Elementos escénicos					
Utilidad del material					
Recursos humorísticos					
Aspectos intertextuales					
Originalidad					

Anexo 6

GUÍA DE OBSERVACIÓN DESARROLLADA

LUGAR: Titiriteatro

FECHA: _____

OBRA: *El rey Hermosillo*

OBSERVADOR: Genoveva Ponce

GRUPO DE TÍTERES: Rana Sabia

CRITERIOS	INEXPERTO	EN FORMACIÓN	PROGRESIVO	EXPERTO	OBSERVACIONES
Dicción				X	Claridad
Manejo del vocabulario				X	
Modulación de voz				X	
Volumen de voz				X	
Interacción con la audiencia				X	Carisma para controlar contingencias
Expresividad de títeres				X	
Dominio del libreto				X	total fluidez
Capacidad de improvisación				X	experiencia
Determinación del tema				X	
Duración				X	Tiempo adecuado. Aproximadamente 40 minutos de intenso contacto y fluidez.
Elementos escénicos				X	Recursos adecuados, originalidad en elaboración de títeres, pues tienen un distintivo.
Utilidad del material				X	
Recursos humorísticos				X	Sin procacidades, se juega con la sorpresa, el humor costumbrista, juegos fonéticos y rimas
Aspectos intertextuales				X	personajes clásicos de la literatura infantil: caperucita, el lobo, el rey
Originalidad				X	originalidad y pertinencia.

Anexo 7

IMÁGENES PRESENTACIÓN DE LA OBRA EL REY HERMOSILLO



Fernando Moncayo y Claudia Monsalve
GRUPO RANA SABIA



El rey Hermosillo y sus soldados



Caperucita pidiendo ayuda al lobo

Anexo 8

ENTREVISTADOS



Ana Escobar
(Titiritera)



Daniel Alcoleas
DIRECTOR DEL GRUPO LA PUERTA



Hernán Rodríguez Castelo, Fernando Moncayo y Franklin Cepeda
Un diálogo sobre el Titiriteatro.